

خليمة
الوقيان
أكسد أن:

«الخروج من الدائرة»

أفضل من المروحة

■ لابد من الوعي الشعبي لكتابة الشعر أو لفهمه

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

بمقام
فصيل
السعد



لكل زمن متغيراته التي ينسجها رداء لشعوب الأرض التي قد تكون سريعة في
ارتدائها أو ربما بطيئة، ولكن الحقيقة التي لا فرار منها تؤكد دائماً أن ثمة متغيرات
حدثت في الفترة التي نعيشها تميزها عن التي سبقتها.



وهذه المتغيرات تشمل - عادة - كل ما تحويه المرحلة من سياسة واقتصاد، ومسرح، وثقافة، وشعر. وهي تختلف في ترجمتها من ذهن الى آخر، فلكل نظريته وفهمه لهذا العالم.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وسوء المرحلة التي نحن فيها أدى الى إرباك الموازين وإحداث متغيرات في أمور عديدة يمكن أن نلاحظ بروزها في الجانب الثقافي حيث اختلت الموازين وبدأنا نستقبل وجهاً جديداً لا علاقة له بسابقه في تناول النقدي أو القصة أو القصيدة أو.. أو.. الخ.

الشعر الحديث بدأ عام ١٩٤٨ رغم تأكيد الشاعرة نازك الملائكة «أنها نظمت قصيدة «الكوليرا» في ٢٧/١٠/٤٧ وقد نشرت في أول كانون الأول من العام نفسه، كما ذكرت ان الشاعر بدر شاكر السياب أصدر ديوانه - أزهار ذابطة - في بغداد في منتصف كانون الأول من ذات العام»^(١).

هذا اللون الشعري الجديد منذ أربعين سنة وهو لا زال يزحف بحجة لم

يتجاوز بعد بدايته .

ولا شك ان الذين مارسوا كتابته اتكأوا على حوار شعري قوي ابتنوه بدراسات عن الشعر الجاهلي والاسلامي والشعر العمودي بشكل عام إضافة إلى ثقافات أجنبية درسها السياب ، وعبدالوهاب البياتي وصلاح عبدالصبور، وبلند الحيدري ، وآخرون .

كان من المفترض ان يكون هذا المستوى الثقافي أو بعضه لبنة أولى لكل قلم يرغب بكتابة هذا اللون الشعري من أجل أن تأتي قصيدته مقاربة للمستويات السابقة والتي اعتبرت خطوة تطويرية للشعر بشكل عام . وكان على الشاعر المبتدئ ان يمر بفترة كتابة الشعر العمودي إذ انها هي التي تطعمه المفاهيم الحقيقية للشعر .

ولكن هناك بدايات - وكانت كثيرة للأسف - شجعت العديد من الشعراء الذين كتبوا في اللون الجديد ان يطلّقوا هذا اللون ويعودوا الى بداياتهم الشعرية لأنهم وجدوها الانجح والأفضل والتي تستحق تسمية «شعر» ومنهم الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة . ورغم اعتراضنا على هذا الموقف الذي اكد ضعف أساتذة المدرسة الحديثة إلا أن السبب الرئيسي كان يحدد بأن هناك العديد من الشعراء الشباب وجدوا سهولة نادرة في كتابة الشعر الحديث وبعد أن أغرقوا الساحة العربية بتشجيع من بعض الشعراء الكبار بدأوا يبحثون عن القصيدة الأسهل فاستحدثوا «القصيدة النثرية» التي كتبها الشاعر العراقي حسين مردان واصدر ديوانا كان يحمل اسم «النثر المركز» .

ولا شك ان صمت بعض الشعراء وتشجيع البعض الآخر لهؤلاء الشباب الذين لا يملكون الثقافة الشعرية التي تعطيهم الحق في هذه الاستحداثات ، يمكن اعتبارهما أهم عاملين ساعدا في سقوط المدرسة الحديثة رغم ان «الفتور في الشعر والتدني الذي صار اليه ، جاء من فتور الشعور القومي واختفاء البواعث الدافعة الى الخلق والابتكار والتحليق . وفي هذه الظروف تتجمد المشاعر وتفتقر الخوارج وتصير ممارسة الفنون والآداب لوناً من اللون الاحتراف والصنعة»^(٢) .

هناك أصوات لم تلتفت الى متصنعي الشعر، وأيقنوا بعد ان غرقوا في بحور الشكل الشعري القديم بأنه لابد ان يبدأوا خروجهم من الدائرة ويتحدثوا بلغة «آمنوا» بأنها هي المطلوبة في هذه المرحلة من أجل إعادة الحياة لمدرسة الشعر الحديث ومنهم: ادونيس، محمود درويش، نزار قباني، سعدي يوسف، يوسف الصائغ، علي جعفر العلاق... الخ. هؤلاء لازالوا متأنين في سلوكهم الشعري وإضافاتهم التجديدية، ربما باستثناء ادونيس الذي حاول ان يتحدث بلغة انسان لم يولد بعد، الثاني الذي يمارس في الأعوام الأخيرة قد يدلنا على الطريق التي لا بد منها من أجل اكتمال ولادة مدرسة السياب التي - رغم عمرها الطويل - لازالت جنيها.

وبدأت بعض الأصوات الجادة تؤكد على ان المدرسة الحديثة مرحلة لابد من انهاء اعوامها لتعرف الى اي لون شعري ستقود اصحابها. د. خليفة الوقيان شاعر يحاول في كل قصيدة ان يترجم صدقه شعراً ليحمل صوته للآخرين أو يحمل به صوت الآخرين للعالم العربي.

الخروج من الدائرة

أصدر مجموعتين تحملان لوناً شعرياً واحداً رغم اتساع لغة المرحلة المعاشة وقد أصدر مجموعته الثالثة «الخروج من الدائرة» والتي حاول فيها أن يعطي للسانه الشعري حركة أخرى لترسم مفردات أكثر صراحة، وتظهر علينا بلون شعري جديد.

في نتاجيه السابقين كانت القصائد الحديثة تندس هنا وهناك. أما في النتاج الثالث فهناك تعمد في إعطاء قصائد الديوان اللون الحديث قناعة من الشاعر بضرورة الخروج من الدائرة الشعرية، باستثناء قصيدة «بغداد عفواً» وقد فرضت شكلها الحالة التي تحيط ببغداد في أعوام الحرب. إذ أن قصائد الحرب تفرض إعطاء المضمون الثقل الأكبر من الشكل الشعري لأن ما يهم الشاعر السياسي إيصال صراخه الى الآخرين.

بغداد عفواً للألى خنعوا
فهوى المكارم مركب صعب
اغضوا على دعة ومسكنة
فلهم بكل نقيسة دأب
وتفرقوا شيعاً وأنسهم
إنّ المذلة موردٌ عذب
أسد على ادنى عشيرتهم
وهم القطيع اذا دنا الذئب^(٣)

نقول: باستثناء هذه القصيدة التي تحمل روعة المعاشة الصادقة والمعانة الفكرية الواعية، جاءت القصائد الاخرى معلنة ثوب الوقيان الشعري الجديد. وإذا كان قد مارس كتابة القصيدة الحديثة منذ فترة فان قصائد هذا الديوان تحمل حداثتها التي تختلف في شكلها وحدودها عن القصائد الحديثة السابقة. من هذا الاعتقاد يمكن القول ان القصائد الحديثة القديمة كانت تمثل صناعة شعرية يكون فيها الكاتب بكامل وعيه، يعتمد الاتيان بهذه الصورة أو تلك المفردة. لذلك تأتي القصيدة مصنوعة فيها لون الشاعر الذي عرف به، وذلك من خلال مفردته التي حاول ان يعطيها حداثه من خلال وضع مجموعة تفعيلات القصيدة في تقسيمة تختلف عن تقسيمة الشعر العمودي، إضافة الى إفرازات حديثة جاءت من خلال قراءات متأنية ومتابعات مستمرة لنتاجات شعراء الشعر الحديث. ورغم الجودة التي جاءت بها هذه القصيدة او تلك إلا أن اللون الغالب عليها يظل عمودياً. والقارىء يلمس ان اللون الحديث هو الدخيل على هذا العمل او ذاك وليس العكس.

وعدتُ لأصحابك الأوفياء
فأذ هم كدأهم يضحكون
ويلهون يشدون يستمتعون
كأنك بينهم قائمٌ
كأنك ما بت عنهم بعيداً



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

كأنهم بعد ما ضيعوك

وما خلفوك حبس التراب

يسد عيونك

يطوى حديثك

يجشو عليك كسد منيع

لسوف يقومون عما قريب

ويزدردون شهى الطعام

وقد يشربون . . وقد يتشون

وقد يذكرونك شيئاً قديماً

هذه البداية الحديثة للقصيدة التي اراد بها الوقيان الاشارة إلى ميله

«اللا ارادي» الى هذا اللون الشعري الذي يجده أحياناً - رغم عدم اكتمال أسلحته -

أكثر قرباً إلى نفسه، ونقول «أحياناً». . اذ ليس كل موضوع شعري يمكن ترجمته الى قصيدة حديثة. وما يؤكد هذا الظن هو استمرار الوقيان في قبول زيارة هذا اللون الشعري الى ذهنه بين آونة وأخرى.

وجاءت المجموعة الثانية لتحتوي على بعض القصائد الحديثة المختلفة في صياغتها عما جاء في المجموعة الأولى، حيث انها كانت اكثر تطوراً وحبكة، وتحولت من زورق تائه وسط بحر اللغة واختيار المفردة إلى مركب يسير لمرساه الذي عرف مكانه:

يا صديقي

ايهذا المخبر البائس، يا من تتألم

كلما جئت لكي تسرق كلمه

كل عين ها هنا ترقب خطوك

وترى انك لص

قد تركت الصاحب والأطفال والقهوة

والكوخ المهديم

وتعذبت لكي تصحب أغراباً غلاظاً

انهم لا يكرمون الضيف

لا يدرون من ذلك

الاعتناق

ليس غريباً ان يحمل لون شعري عند شاعر ما مبدأ يعتنقه ويعمل من أجل ترسيخه في ذهنه وأذهان الآخرين، بعد أن يؤمن بأن هذا اللون الذي اختاره هو الطريق الأسهل لأذهان الناس الذين، دونهم، لا يمكنه الاحتفاظ بهويته كشاعر، اذ هم وحدهم الذين يرفعون هذا ويسقطون ذاك.

واعتقادنا هذا جاء من أن مجموعة - الخروج من الدائرة - اختلفت عن المجموعتين السابقتين، موضوعاً، ومستوى شعرياً، وصياغة، وطرحاً. في شهر

نيسان (ابريل) ١٩٨٨ عندما اختطف الارهابيون طائرة كويتية وقتلوا اثنين من ركاها، واحتجزوا بقية الركاب ستة عشر يوماً صرخ الوقيان:

هنيئاً لكم ايها «المتقون»
فانّ الجهاد الذي تعشقون
وضوءاً اتي من غبار المقاعد
صلاة بلا قبلة بينه
ذراع ينوء بها الجبل
حين تهمّ بشكر الاله
صيام المسافر كرهاً
تساوى لديه الدجى والصباح
تناءى عن الأهل والدار
شق إلى مهمه التيه
درباً طويلاً

الملفت للنظر في هذه القصيدة هو محاولة الشاعر الموازنة بين الشكل والمضمون بحيث إنها تضطر القارئ المتذوق ان يعيد قراءته الأولى التي خصصت للمضمون، وتكون الاعداد من أجل الاستمتاع بالصورة، المفردة، الشكل الشعري المتقن:

هنيئاً لكم ايها «المسلمون»
تكفتم بدماء النفوس
التي حرّم الله ان تقتلا
خطبتكم هوى الحور
في جنبات النعيم
بمهر عظيم^(٥)

رغم جماعية هذه الحالة الا أنه استطاع أن يعيشها ذاتياً من منطلق الذات

الواحدة التي يعيشها الكل في الكويت . . وصدقهُ في هذه القصيدة اضطر كل
الرؤوس أن تستجيب تجاوباً معه .

هذه المعاشة الجماعية تجعل الوقيان متميزاً في حديثه عن الآخرين إذ أنه لا
يحاول كسب الناس بقدر ما يحاول ارضاء ذاته التي تئن في داخله وتحاول ان تضطره
الى كتابة ما لا يستطيع الهروب منه ما دام يعالج مسألة مطروحة في الساحة .

وعندما فُجرت المقاهي الشعبية بمن فيها في شهر تموز (يوليو) ١٩٨٥ رسم
الوقيان صورة تساعد على الحزن والبكاء لحركة المقاهي ومحبي كبار السن ليثرثروا بما
في جمعيتهم من أحاديث الزمان الذي غبر:

يجيء سليمان

بعد وضوء صلاة العشاء

ثقبيل الخطي

تعشعش في ركبتيه

مواقع عصر من الغوص والقهر

والسفر المستديم

اليّ بشاي بلا سكرٍ

وشربة ماء

لقد هدني الضغط و «التنكُ»

والسكر الأزلي اللعين

ويأتي خليلُ

بأكياس فاكهة للصغارُ

ويبقى يراقب في صمته المأذنة

وحول المراجيح

يلتف جمعٌ من الصبية المتعينُ

يؤرقهم هاجس المدرسة

وتسعدهم لحظة مؤنسة^(٦)

نعتقد ان لغة شعرية كهذه من شأنها ان تفرض على الآخرين التركيز والتخلي عن خصوصياتهم، إذ أنها - أي اللغة الشعرية - تعني الترجمة الحقيقية لصراخهم وانينهم وكل ما في داخلهم من همٍّ لا يجيدون ممارسته. وبهذا اللون الشعري استطاع الوقيان ان يؤكد إيجابية الشعر الحديث مشيراً الى انه - مهما اعتبر خطوة متطورة عن سابقتها - لابد ان يحمل هموم الآخرين ويحاول الغوص الى اعماقهم ليقوم بمهمة الشعر التي كان يمارسها الأولون.

الذات المجردة

مارس الوقيان الذات الجماعية من أجل أن يؤكد انتماؤه للآخرين وقربه منهم. ولكن هذا لا يعني تجريده من ذاته المجردة التي تدخر، وحبها وأنينها، لذلك نجده أحياناً يطرق احاديث في قصائد قد لا تعني الآخرين في شيء ولكنها تضطرهم الى الفرح أو البكاء أو التجاوب حيث انها تمثل - بهذا الشكل او ذاك - شيئاً منهم.

إن الانسان لا يستطيع ان يكون صادقاً مع الآخرين الا عندما يكون صادقاً مع نفسه، يزرع فيها الفرح حيناً، ويقطف حزناً حيناً آخر، وهذه الممارسات الصادقة تؤكد له بأنه لا يستطيع العيش دون الآخرين الذين يعتبرون ملجأ له عندما يهرب من ذاته التي تكيل له الهموم دون ان تحسب حساب قدرته على التحمل:

وفي باب روما

تدير مظلتها الناعسة

لتشرب عزف المطر

وتسعى تخَطّر مثل السؤال

وبين رفيقاتها الساهمات

تطل كحلم محال

هنا بائع للجواهر أو عارض للثياب

هناك المراوح والتحف الزاهية

وتفرق كل الرفيقات بين البضائع والسابلة

وتبقى تشيح بعينين

لم تُخلقا للتسوق^(٧)

هذه الذاتية التي - كما ذكرت : قد لا تعني الآخرين ولكن تطربهم - تؤكد لنا بأننا أمام شاعر يجيد التعامل مع الناس من خلال ذواتهم ، أي انه يدرك لون ما ادخرته الاذهان الاخرى وتحفظ به القلوب التي عجزت ألسنة أصحابها عن النطق به . وكذلك يجيد الاختلاء بذاته وغلق بابه لمنع الآخرين من ولوجه لحظة الكتابة ، من أجل أن يريهم نزيفه الشعري بعد الانتهاء ، ليطربوا ، يحزنوا ، يتجاوبوا كيف ما ارادوا :

تحيين

آ . . و

لكن صوت المتادي

يؤذن

قد أزف الأرتمال

فكيف اصبر قلباً

يمزقه هاجس البعد

يسحقه النأي

يا للسؤال

ويكبر . . . يكبر . . . يكبر

نصل السؤال

اعيدك صنعاء

ان يغمس الخنجر الحد

في خافقي

مثقل بالنصال

اعيدك من طعنة

تجعل القلب ينزف . . ينزف شهد الوصال

ولا شك ان القلب يدخر اللغة الأصدق التي اذا ما تفرعت شملت عالم
الشاعر كله .

لذلك فالشاعر الحقيقي هو ذاك الذي لا يستطيع ان يحبس لغة قلبه ويحببها
عن الآخرين الذين هم ايضاً يعتبرونها «بلساً» لهم يحاولون بواسطتها معالجة
جروحهم التي لا تستطيع اذهانهم او حتى قلوبهم إيقاف نزيفها .

ورغم انه كتب للآخرين وعنهم معبراً عن ذلك بفكر منسجم بل ويكاد يكون
مطابقاً لفكر الآخرين، ولكن بترجمة أسهل مقاربة لأذهانهم، نقول: رغم ذلك الا
أن الشاعر أعطى الحق في الاختلاء بذاته وقلبه، ان يعيش كالآخرين، يؤرق فرحاً
أو حزناً، يغضب، يغازل، يتمنى، فهو له الحق أيضاً ان يتحدث معنا او يسمعنا
نفسه الفكري الذي - دون شك - كان منطلقه في كل احاديثه مع نفسه أو مع
الآخرين بما فيهم حبيبته .

وهذا المنطلق يمكن ان ندركه من خلال متابعتنا لحياته العامة، خطواته
المجتمعية، طريقة نقاشه، مفرداته، هذه الأمور من شأنها ان تكون فكر الانسان
لذلك فمن الممكن جداً ان نجد سبباً للوقيان عندما يصرخ قائلاً:

تفجر

أيها الغضب المهجر

أيها الألق المغيب

في المدى المخنوق

في الافق المعفر^(٨)

هناك شعراء نسوا الآخرين والعلاقة التي لابد أن تكون بين الطرفين وذلك
بسبب احزانهم التي قد يكون سببها الآخرون، فعانقوا ذواتهم، وفتشوا عن

جروحهم وبدأوا بكتابة ما يبكي الآخرين رغم ذاتيته، ورغم عدم توجه الشاعر في الكتابة اليهم. ولكن - كما ذكرنا سابقاً - الكتابة عن الذات فقط قد تعني الآخرين، خاصة الكتابة الحزينة والتي يكون سبب حزنها العجز عن الحل او التفكير بحل للزيف الذي نمارسه مع بعضنا من أجل أن نعطي عمراً أطول لحياة لا نرغبها:

كان ظلاً اسوداً
يغفو على مرآة صدري
زورقاً ميتاً
على زوبعة من وهج
نهديّ وشعري
كان في عينيه
ليلُ الحفرة الطينيُّ يدوي ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج
عبثاً فتشت فيها
عن صدى صوتي وعن وجهي
وعينيَّ وعمري^(٩)

خليل حاوي الذي قاده غضبه الفكري ويأسه من نهوض « لعازر » ثانية، الى الانتحار علانية معتبراً هذا الموقف يمثل قمة التحدي لكل الجبناء الذين هم ليسوا على استعداد لتثوير قضية الانسان، ولا يملكون الجرأة على الانتحار. الوقيان اكتفى بمن يشاقون لحزنه الذي يمثل حزنهم، وفرحه الذي يمثل فرح ماضيهم، وخوفه، وثورته، وتحديه، إذ أن هذه الأمور لها من يفهمها حيث انه لم يتعد بمفرداتها عن مرحلته التي لا بد له ان يكتب بلغتها من أجل أن يبقى قريباً من الآخرين:

تفجر
ان دود الأرض يزحف
والدّبا المسعور يحصد حقلك الأخضر
جداولك التي تنساب

موسيقى وأغنية

تهدم جرفها

أغفت

على اشلاء امنيه

نأى في ليلها المزهو

ووجه الشمس يعتم

ينسج الغربان في قسامته

رؤيا ظلاميه (١٠)

هكذا يثن الوقيان عندما يلمس أن لا فائدة من هذا الزحف البطيء الذي يمارسه الآخرون ويمارسه هو معهم . انه يزحف زحفاً بطيئاً ، ويدرك ان الحالة التي يعيشها الجميع بحاجة الى حالة رفض متفق عليها والاتيان ببدل يكون اهلاً لعالمنا العربي ، هذا البديل قد يأتي من إنسان ، أو قرار ، أو خطوة ، أو موقف ، المهم ان يحرك اذهان الجميع التي بدأت تمارس قيلولتها صيف شتاء . بدأت معركة «الحجارة» الفلسطينية وتعاظمت بشكل شجعت الوقيان على ان يربط بينها وبين الحرب العراقية الايرانية ويقول :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهيكل المهدوم

والايوان

والبغي العنيد

وهم السكارى

والطغاة الشارين دم الأسارى

ليل تمرقه خيول الفتح

في الفجر الوليد

وجهان للوعل البليد

يناطحان الصخر في بغداد

في الاقصى
يكسر قرنه
الوعل البليد^(١١)

الوقيان يرى ان الثورة التي تنبع من الداخل هي التي يكون دربها اكثر خصوبة
من الاصوات المهدة وهي لم تستطع بعد ان تصل الحدود، او لا ترغب في اجتياز
هذه الحدود:

هذا زمان تستفيق به الحجارة

تندى

تبرعم الف حلم مزهرٍ

احلى مناره

هذا زمان

ينهض البردي فيه حربة

سيفاً

وتشتعل المياه

والضاد في حوض الخليل

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يضمها للقلب

ينزف دونها

تبقى شعاره^(١٢)

* * *

الذي يفكر بالآخرين لا يمكنه ان يستحدث فراغاً بينه وبينهم، فهو يجدهم في
ذهنه متسائلين دائماً، إذ أنه لم يستغلهم منبعاً ليغرف منه شيئاً اخر غير المفردات
الشعرية التي يعيدها اليه مطرزة تحمل لهذا المنبع ما يحتاجه أصحابه .
خليفة الوقيان يكون أكثر إبداعاً كلما زاد قرباً من الآخرين، لأنه لا يجيد
التمثيل الحياتي ولا يمكن أن يمارس خطوتين مختلفتين في دربه الشعري والحياتي
الطويل .

لذلك فإن الصدق الذي يمارسه مع الآخرين هو نفسه الذي يمارسه مع حبيبته، لانه يحمل هوية واحدة وكذلك هو نفسه الذي يمارسه مع ذاته في ديوانه الاخير وأكد هذه الطبيعة وفكّ روابط ذاته لتكون اكثر تحركاً بين حروفه التي - دائماً - تتحدث عن قضية الانسان والأرض يمكن اعتبارهما قضية واحدة آمن بها الشاعر وكرّس شعره وحياته لاضاءتهما.

ورائع هو هذا التبني الذي من شأنه أن يقود الى الاخلاق الأفضل والشعر الأروع.

«الخروج من الدائرة» بداية شعرية جديدة عند الوقيان ستحمل وراءها منطلقات شعرية مصحوبة بصور اكثر حداثة.

المراجع

- ١ - ناجي علوش - ديوان بدر شاكر السياب - دار العودة - المقدمة.
- ٢ - عبدالعزيز الدسوقي - جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث - ١٩٦٠ - ص ٢٣.
- ٣ - خليفة الوقيان - الخروج من الدائرة - بغداد عفواً - ص ٤٧.
- ٤ - نفس المصدر - هنيئاً لكم - ص ٧٩.
- ٥ - نفس المصدر - هنيئاً لكم - ص ٧٩.
- ٦ - نفس المصدر - مذبحه الفواكه - ص ٣١.
- ٧ - نفس المصدر - نزهة - ص ١٠١.
- ٨ - نفس المصدر - تعويذة في زمن الاحتضار - ص ١٥.
- ٩ - خليل حاوي - ديوان خليل حاوي - لعازر - عام ١٩٦٢ - ص ٣٢١.
- ١٠ - خليفة الوقيان - الخروج من الدائرة - تعويذة في زمن الاحتضار - ص ١٥.
- ١١ - نفس المصدر - البشارة - ص ٣٩.

أسلوب السياب

وملامح أحداث اللغويّة

دكتور / محمد العبد



يدور شعر السياب - في مجلته - حول محورين موضوعين رئيسيين :
(أولهما) هو شعره في الحب والمرض والغربة .

(والآخر) شعره في الواقع السياسي والاجتماعي في بلده العراق ، أو في الوطن العربي بعامّة .

وتتداخل موضوعات المحور الأول من شعر السياب تداخلا عجيبا ، لا نكاد نجد له نظيرا في شعرنا الحديث . ولا شك أن هذا التداخل ، إنما يرجع إلى طبيعة التجربة التي خاضها السياب ، فقد خفق قلبه بالحب وهو يعاني من ألم المرض وعذاباته ، ثم ارتحل إلى أوروبا وبعض البلدان العربية بحثا عن الشفاء وأملا فيه ، فكانت قصائده في الغربة والحنين إلى أهل بلده .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولقد أثر هذان المحوران، لاسيما الأول منها، في لغة السياب وأسلوبه تأثيراً فريداً، يغرى بالبحث وطول التأمل.

(٢)

وهذه الدراسة لا تركز أساساً على وصف اللغة في استخدام الشاعر، مقارنةً بالنظام اللغوي العام؛ وإنما تعني من ذلك بما يقدم لنا ملامح الحداثة اللغوية في شعره ومظاهر استخداماته الخاصة وما لها من قيم أسلوبية. وبناء على ذلك، فإن هذه الدراسة سوف تنصرف إلى إلقاء الضوء على أهم تلك الملامح والمظاهر، بالإفادة من معطيات علم الأسلوب العام. ولذلك، يمكن القول بأنها تدخل في إطار ما

يعرف باسم (علم اللغة الأسلوبي Stylolinguistics) الذي يعنى بالوصف اللغوي للمثيرات الأسلوبية Stimuli، كما يعني بطرق تحديد مثل هذه المثيرات وإثباتها. ولكننا قد نتجاوز ذلك إلى الإشارة إلى التأثيرات الإخبارية والدلالية والجمالية الكاملة للمثيرات الأسلوبية. وذلك هو مجال علم السلوك الأسلوبي Stylobehaviouristics، الذي يدرس العوامل المرتبطة بالمثيرات واستجاباتها.

ويعتمد اهتمام عالم اللغة بالاستجابات للمثيرات الأسلوبية على حدود نظامه الخاص، وينظر إلى الاستجابة للمثيرات الأسلوبية باعتبارها مفاتيح مهمة لفهم معنى مثل تلك المثيرات، والمعنى يعد - بلاشك - الشاغل الرئيس في أية دراسة للغة^(١). ونحن في دراستنا للملامح الحداثية اللغوية، نقوم بأنفسنا بدور ترتيب استجاباتنا وتحديدها وتصنيفها وربطها بالمثيرات الأسلوبية المسببة لها.

الانطلاق - إذا - يكون مساره من دراسة العناصر والمكونات اللغوية لشعر الشاعر، إلى القيم الأسلوبية والجمالية التي تقدمها لنا هذه العناصر والمكونات.

ARCHIVE (٣)

ويتميز شعر السياب - بوجه عام - بالتوفيق بين اللغة ونظمها المورفولوجية والتركيبية وبين الاستخدام الخاص لأغراض فنية وجمالية مختلفة. وتكشف دراسة شعره - على مستوى البناء اللغوي العام - عن اقتداره على التحديث في لغة الشعر، يساعده على ذلك تنوع التجارب وخصوصيتها.

ومن الملاحظات الأولية في شعر السياب، أن حداثته ليست حادثة ملكة شعرية قوية فحسب؛ وإنما هي - بالأحرى - حادثة ملكة وثقافة واسعة في آن معا. وحداثة السياب ليست كذلك حادثة (تغريب) و(تجريب)، بل هي حداثة الشاعر واجتهاده لأن يكون منتجا ومستحدثا لا مستهلكا وتابعا. حداثة السياب - إذاً - حادثة تجديد للامكانات اللغوية - الأسلوبية التي تتمتع بها العربية وانتقاء السامي الحي من تلك الامكانات واعلائه واعادة توزيعه، بعد تخليص النسيج اللغوي

الشعري من شوائب القوالب الرثة المستهلكة، التي ربما كان بعضها ذات يوم من درر القول.

وتبرز (إنتاجية) السياب اللغوية التي نتحدث عنها من خلال بضعة خصوصيات يعرف بها شعره، نقدمها فيما يلي :-

(١) الثنائيات المتضادة

تعكس الثنائيات المتضادة - في حقيقتها - حالة من التنازع النفسي وحدة المزاج والعصابية. ومع السياب يرتبط الأمر بتفريغ لغوي صادق لمعاناة نفسية واقعية. ونقدم الآن هذا النموذج :

أخاف أن أحس بالمبضع حين يجرح
فأستغيث صامت النداء^(٢).

والجمع بين الاستغاثة - التي تكون مسموعة بداهة - وصمت النداء، مما يعبر عن ألم عميق مكبوت، وتحامل عاجز.

وقد يأخذ التضاد صورة تركيبية أخرى، بنفي كلا المتضادين، كقوله :

... وكان يحلم في سكون، في سكون :

بالصدر، والفم، والعيون،

والحُب ظلله الخلود. . فلا لقاء ولا وداع^(٣).

فالتوسل بالجمع بين المتناقضين (لقاء) و(وداع) - منفيين - هو تعبير عن رغبته في حب خالد. إنه يرفض اللقاء؛ لأنه يرفض الوداع. وإذا كانت هاتان الكلمتان تحملان دلالة زمنية، فهو يريد أن يتجاوز - في حبه - الزمن؛ لأنه يريد الحب الذي يظلله الخلود!

وقد يلجأ السياب إلى الجمع بين المتناقضين لوصف الحالة التي يكون عليها الشيء وصفا صادقا دقيقا، كقوله :

تعالى، فما زال نجم المساء

يذيب السنا في النهار الغريق ،
ويغشى سكون الطريق
بلونين من ومضة وانطفاء^(٤) .

فما زال ضوء النجم يتداخل مع ضوء أول النهار، وما زالت فيه ومضة من ضوء، وإن شرع في الانطفاء .

وقد تتوالى الألفاظ المتضادة في شعر السياب على نحو ملحوظ جدا، كقوله :
أنا من تريد، فأين تمضي؟ فيم تضرب في القفار
مثل الشريد؟ أنا الحبيبة، كنت منك على انتظار

أنا من تريد، وسوف تبقى : لاثواء ولا رحيل،
حب إذا أعطى الكثير، فسوف يبخل بالقليل،
لا يأس فيه ولا رجاء^(٥) .

هنا تتوالى الثنائيات المتضادة : لاثواء × لا رحيل، أعطى × بخل،
الكثير × القليل، لا يأس × لارجاء . في الثنائيتين : الأولى والرابعة، يتجاوز الزمن
المحدود إلى الزمن المطلق . وإذا كانت الحبيبة ترى أنها قد أعطته الكثير؛ حبها،
وبخلت عليه بالقليل؛ باللقاء، فهو يرى أن الحبيبة لم تعطه الكثير ولا القليل (وتأمل
استخدام «سوف» بعد الأداة «إذا»).

ويصل هذا الجمع في مواضع أخرى من شعر السياب إلى درجة (التراكم)
كقوله :

الأرض؟ أم أنت التي تصرخين؟
في صمتك المكتظ بالآخرين،

في ذلك الموت، المخاض، المحب، المغيض، المفتوح، المقفل^(٦) .

والخطاب هنا إلى (جميلة بوحيرد) . فهي لا تصرخ في مفرد، وإنما تصرخ في
متعدد . وقد يكون التعدد بالاختلاف حاملا لدلالة قوية على امتداد الصرخة وشمولها

واتساعها، ولكن التعدد بجمع المتناقضين جنباً إلى جنب، يحمل دلالة أقوى على ذلك الشمول والاتساع.

وميل السياب إلى الجمع بين المتناقضات على هذا النحو، يجعله - أحياناً - يرى الأشياء أو يحسها في غير ما ترى أو تحس فيه . فقد يرى الهجير في السهر :
فديتُ التي صوّرتها مُنْاي وظلُّ الكرى في هجير السهر^(٧) .

فهو ينقل لفظة (الهجير) من حقلها الدلالي الذي تستخدم فيه إلى حقل دلالي آخر، لقيمة أسلوبية جمالية ، فإذا كان (الهجير) في حلقه المألوف يعني اشتداد الحر، فإنه هنا يدل على اشتداد الأرق وطول السهر .

وتغير الحقل الدلالي للكلمة، نراه في غير موضع من شعر السياب، فهو ينشق الضياء ويعض الهواء في قوله :
غدا أموت

ولن يظل من قواي ما يظل من خرائب البيوت :
لا أنشُق الضياء، لا أععضُ الهواء^(٨) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Schrrt.com

(٢) ظاهرة التضعيف ونماذج التحديث

يميل السياب إلى تضعيف الأفعال أو إيثار المضعف منها على نظيره غير المضعف . ففضلاً عن كثرة دوران الأفعال المضعفة - في الأصل - في شعره، مثل :
نثّ، صكّ، اختضّ، سفّ، أجّ . . . الخ، نجد عنده ميلاً قوياً، بل طاعياً إلى تضعيف الأفعال . إن التضعيف قرين السياب ومتكوّنه الأثير . إنه دواؤه الملازم الذي يجد به ومعه راحة من دائه . ولا نبالغ إذا قلنا : إن السياب ليس فقط أكثر الشعراء المعاصرين تضعيفاً أو إيثاراً للمضعف، بل هو أكثر شعراء العربية على الإطلاق وأبرزهم من هذه الزاوية.

ونماذج تضعيف غير المضعف في شعر السياب ليست قليلة، لعل من أشهرها :

عَصَرَ في مقابل عَصَرَ^(٩)

خَوَّضَ في مقابل خَاضَ^(١٠)

سَقَى في مقابل سَقَى^(١١)

فَقَّأَ في مقابل فَقَّأَ^(١٢)

هَزَأَ (به) في مقابل هَزَأَ (به)^(١٣).

وقد يؤثر السياب الفعل المضعف على نظيره غير المضعف. ويبدو لنا ذلك في

صورتين اثنتين :

(الأولى) إيثَار «فَعَلَ» - بتضعيف العين - على «فَعَلَ» .

(الثانية) إيثَار «فَعَلَ» - بتضعيف العين أيضا - على «أَفْعَلَ» .

أما الأولى ، فمن أمثلتها قوله :

وأوقدت المدينة نارها في ظلّة الموت ،

تُقَلِّعُ أعين الأموات ، ثم تدس في الحفر

بذور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت^(١٤) .

ومن أمثلة الصورة الثانية قوله :

أمي . . . في الأمس الذي لا تذكرينه

ضوّاً الشيطان مصباح كئيب . . . في سفينة^(١٥) .

ويعد التضعيف - من الوجهة الأسلوبية - نوعاً من استثمار الطاقات التعبيرية

التي تولدها بعض ألفاظ اللغة في صور مورفولوجية بعينها. ويعبر التضعيف - كما

نعلم - عن قيمة انفعالية عالية، هي من أشد خصوصيات التشكيل اللغوي

الشعري. وأرى أن هذه القيمة الانفعالية من أهم الوجوه اللافتة للنظر في شعر

السياب، فهو يميل إلى الانفعالات الحادة والحركة، ويضيق بالوحشة والسكون.

ويأخذ الدليل على ذلك - في شعره - صورتين رئيسيتين :

(الأولى) صورة كمية، وتبدو في :

أ - الأفعال ذوات الدلالات النفسية الحادة أو الحركات العنيفة نسبياً، أو التي تظهر

علوا نسبيا في الصوت، واستخدامها بنسب عالية، مثل : خض (ومزيده :
اختض) وصك (ومزيده : اصطك) . . . الخ .

وقد يستخدم الحاد أو الدال على الشدة مع الهين ؛ للدلالة على شدته وطغيانه ،
كعبارة (ادهم الحنين)، في قوله :
وتنضح الجرارُ أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
«بويب» . . . يا «بويب» ،
فيدهم في دمي حنين
إليك يا بويب^(١٦) .

ب - توالى الأفعال تواليا ملحوظا . وهذه ظاهرة عامة في شعر السياب ، ولاسيما في
المقاطع التي تعرض حديثا مباشرا عن مرضه أو عن حنوه على أبناء وطنه . ومن
الأمثلة على الحالة الأولى قوله :

بغير اختياري ، طبيبي أراد
لقد قصّ . . مدّ المجسّ الطويل
لقد جره الآن . . أواه . . عاد^(١٧) .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ومن الأمثلة على الحالة الثانية قوله :

كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسي كنوزا ، فعريتها كالثمار
حين فصلت جيبي قماطا وكمي دثار
حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار
حين عريت جرحي وضمدت جرحا سواه
حُطّم السورُ بيني وبين الاله^(١٨) .

(والأخرى) صورة كيفية ، وتتجلى في صورتين فرعيتين ، هما :

أ - التضعيف أو ايثار المضعف من الأفعال ، على نحو ما رأينا فيما سبق .

ب - الميل الظاهر إلى استخدام الأفعال الرباعية المضاعفة أو المكررة (أو ما يشق منها من أسماء وصفات).

وقد ورد في شعر السياب من هذا النوع من الأفعال (٣٣ فعلا). وهي تتكرر بنسب متفاوتة على نحو ما يبين الجدول المرفق. وهذه الأفعال تدل على التردد وتكرير الحدث أو الحركة. ولذلك، فهي ذات قيمة انفعالية عالية أيضا.

ونلاحظ هنا أن معدل تكرار الأفعال المضاعفة : ثلاثية أو رباعية قد بدأ في الازدياد مع ديوانه (أنشودة المطر). ويرجع ذلك - كما لاحظ دكتور عبدالكريم حسن - «إلى أن الصراع السياسي والاجتماعي قد تحول إلى قوة داخلية عند السياب»^(١٩). إن هذا الصراع لم يعد مواجهة للواقع - كما في دواوينه الأولى - وإنما (اختمر وتحول إلى قوة ديناميكية بدأ السياب يحس معها بـ «هسهسة الثورة» و«قفقة الضحايا في القبور»^(٢٠).

أما ارتفاع معدلات تكرار هذه الأفعال في دواوينه التالية «فإنها تتعلق بحالة المرض الذي كان ينخر في جسد السياب. ولقد كانت ضعضة جسده هي العامل الحاسم في استدعاء هذه الأفعال، فالسياب كان يعيش مرحلة احتراق الجسد النحيل.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وعلى أية حال، فإن كل مفردة من هذه المفردات المضعفة تشير إلى الحالة النفسية التي كان يعانيها السياب في لحظة معينة من حياته»^(٢١).

وفي ضوء ما تقدم، يمكننا تفسير عدة أمور مهمة :

١ - إيثار أفعال ذات بنية معينة على مرادفاتهما، كإيثار الفعل (لصّ) - المضعف - على (سرق)^(٢٢). أو إيثار الفعل (نثّ) - المضعف أيضا - على مرادفاتهما نحو (باح) و(أفشى)^(٢٣). (ويكثر دوران هذا الفعل في شعر السياب على نحو ملحوظ جدا). وإيثار المضعف (وسوس) السرّ أي أفشاه^(٢٤). . . الخ.

٢ - إيثار أبنية خاصة بالاسم والمصدر - أحيانا - على غيرها. فمن الاسم إيثار (ظلموت) على (ظلمة - ظلام) في بعض الحالات، كقوله :

وحين رقدت أمس رأيت في ظلموت أحلامي
رؤى تتلاحق الأنفاس منها ثم تنقطع^(٢٥).

أو أقوله :

يا ربَّ أيوبُ قد أعيا به الداء
في غربّة دوغما . مالٍ ولا سكن
يدعوك في الدجن ،
يدعوك في ظلموت الموت : أعباء
ناء الفؤاد بها ، فارحمه إن هتفا^(٢٦)

ومن المصدر ايثار (تصخاب) على (صخب) في مثل قوله :

كأنّي أسمع خفق القلوع

وتصخاب بحارة السندباد^(٢٧).

٣ - تحريك بعض الأسماء الجامدة واشتقاق أفعال منها . ومن ذلك اشتقاق الفعل

(بَرَعَمَ) من (البُرْعَم) في قوله :

أواه لو يُفَيّق

إلهنا الفتى ، لو يُبرعم الحقول^(٢٨).

واشتقاق (ساط) من (السوط) ، في قوله : <http://Archi>

كأنّي وسط هذا الكون حيث يسوطني العطش

نواة حولها ارتجف العصير الحلو في ثمره^(٢٩).

واشتقاق (بَرَقَعَ) من (البرقع) ، في قوله :

وأصبحت تستقبلين الصباح المطلا

بتكبرة من ألوف المآذن كانت تخاف ،

فأوى إلى عاريات الجبال

تُبرقع أصداءها بالرمال^(٣٠).

واشتقاق (شَطَّ) من (الشطيّة) ، في قوله :

هتاف يملأ الشطآن : يا ودياننا ثورى

ويا هذا الدم الباقي على الأجيال

يا إرث الجماهير

تشظّ الآن واسحق هذه الأغلال^(٣١).

واشتقاق الفعل (تَكَّ - يتك) من اسم الصوت، كقوله :

بغداد؟ مبعي كبير

لواظظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

في غرفة الجلوس، في محطة القطار^(٣٢).

والحق أن اشتقاق الفعل من الاسم قد صار اتجاها لغويا عاما في العربية الحديثة، وهو يعرف باسم (Denominativa)، وقد صنّفه المستشرق الألماني كراhl إلى أنواع مختلفة؛ فهناك أفعال مشتقة من أسماء عربية مثل (حمّص) و (زيت) و (شجر) و (بخّر) . الخ . ومنها ما يبدأ بالميم، وهو شائع كذلك مثل (مَسْطَر) - (سطر)، (تَمَرَكَنَ) - (مركز) . ومنها ما اشتق من أسماء غير عربية أو بنيت على غلط أفعال غير عربية مثل (بَسَطَر)، و (كَرَنَ)، و (سَفَلَتَ) و (مَكَنَ) و (تَلَفَزَ) و (تَلَفَنَ) . . . الخ . وهذه الألفاظ جميعا تدخل في إطار الظاهرة اللغوية المعروفة باسم Neologismus، أي الألفاظ المستحدثة أو المولدة من ألفاظ أخرى أصيلة أو دخيلة^(٣٣).

ولاشك أن ظهور هذه الظاهرة في العربية الحديثة، إنما هو وليد الحاجة الخالصة للتعبير النفعي المجرّد . ويختلف الأمر في لغة الشعر بعامّة ولغة السياب بخاصة؛ فهو عنده ميل لغوي واضح إلى التعبير بالفعل بدلا من الاسم بحثا للحركة وبحثا عن الصوت وترديد الحدث . ولذلك، فهو يحمل هنا قيمة أسلوبية واضحة، بل مقصودة لذاتها، وليست ميلا تعبيريا عفويا محضا .

إن هذه الظاهرة ترتبط ارتباطا وثيقا بحالة السياب النفسية والمرضية، فقد جعل السياب من الأفعال - بدالاتها على الشدة والحدة - عنصرا لغويا وأسلوبيا مميزا،

يقوم مقام (العوض) أو (البديل اللغوي والأسلوبي) لما يعانيه في مرضه من ضعف ووحشة ووهم وصمت.

لقد كان السياب يغالب السكون والموت بالبعث عن مصادر الحركة والحياة. وقد أكد الشاعر نفسه هذا المعنى غير مرة في شعره. ومن ذلك قوله :
وأشعل في دمي زلزال
لأكتب قبل موتي أو جنوني أو ضمور يدي من الإعياء
خوالج كل نفسي، ذكرياتي، كل أحلامي

ليقرأها شقي بعد أعوام وأعوام
ليعلم أن أشقى منه عاش بهذه الدنيا
وآلى، رغم وحش الداء والآلام والأرق،
ورغم الفقر، أن يحيا^(٣٤).

وهكذا جعل السياب من الفعل بديلا لغويا لحالته النفسية والمرضية، في تقنية لغوية يندر أن نجد لها مثالا في شعرنا العربي القديم والحديث.

(٣) النداء والاستفهام وخصوصيات التجربة

وبما يلفت النظر في شعر السياب كذلك كثرة أدوات النداء والاستفهام كثرة ملحوظة. ومعلوم أن جميع أدوات النداء والاستفهام تتمتع بقيمة أسلوبية تأثيرية؛ فالاحساس بعدم التحدد، والقلق، والنداء، تعد جميعها قيما أسلوبية مؤثرة^(٣٥).

وتلعب أدوات النداء في شعر السياب دورا مهما، وهي انعكاس لقلقه وبحشه الدائب عن الحب والتماسه الشفاء المادي والمعنوي. ومن ذلك نداؤه ابنته (وفيقة) - التي صارت في شعره رمزا خطيرا على الوطن - في قوله :

يا صخرة معراج القلب
يا (صور) الألفة والحب

يا دربا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القرية (٣٦).

ويأتي الاستفهام تعبيرا عن التوتر والحيرة والتردد والخوف من المجهول ومن عواقب الأمور :

أأثور؟ أأصرخ بالأيام؟ وهل يجدي؟!
إنا سنموت،

وسننسى، في قاع اللحد؟
حبا يحيا معنا. . ويموت! (٣٧).

وقد يتزوج النداء والاستفهام تزاوجا عجيبا في حالات غير قليلة. ومن ذلك قوله :

ويا مصباح قلبي، يا عزائي في الملمات

منى روحي، ابنتي : عودي إليّ فها هو الزاد

وهذا الماء جوعي؟ هاك من لحمي

طعما، آه!! عطشي أنت يا أمي؟

فعبى من دمي ماء وعودي. . . كلهم عادوا.

كأنك (برسفون) تخطفها قبضة الوحش

وكانت أمها الوحى أقل ضنى وأوهاما

من الأم التي لم تدر أين مضيت! في نعش؟

على جبل؟ بكيت؟ ضحكت؟ هب الوحش أم ناما؟ (٣٨).

ويرتبط بهذه الظاهرة في شعر السياب أمران مهمان :

(أولهما) : التساؤل وتفنيد التساؤل. ويقع هذا في مواضع غير قليلة من شعره. ومن أمثلته قوله :

أأصرخ في شوارع لندن الصماء : «هاتوا لي أحباثي»

ولو أني صرخت، فمن يجيب صراخ متحر

تمر عليه طول الليل آلاف من القطر (٣٩).

(والأمر الثاني) هو كثرة الحذف بعد الاستفهام خاصة ، ومن ذلك قوله :

أحقا نسيت اللقاء الأخير

أحقا نسيت اللقاء . ؟

أكان الهوى حلم صيف قصير

خبا في جليل الشتاء؟

خبا في جليل . . (٤٠).

(٤) ظاهرة الحذف وتجديدات السياب

والحذف من أهم ما يسترعى الانتباه في شعر السياب . وهو وسيلة لغوية

أساسية حيث يعلق الشاعر القول ، ولا يكاد يبين . وربما كان ذلك تعبيرا عن هول ما

هو بصدده ، أو عن جهله إياه ، أو عن رغبته في الإبقاء على الجهل به :

فَسِرْتُ والسَّاءَ وجهتي ، ولا دليل ،



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر

وسرت حول سورها الطويل ،

أعد بالخطى مداه (مثل سندباد)

يسير حول بيضة الرخ ، ولا يكاد

يعود حيث ابتدأ

حتى تطيب الشمس ، غشى نورها سواد ،

حتى إذا ما رفع الطرف ، رأى . . وما رأى؟ (٤١).

ومن أشكال الحذف الطريفة التي لم يعرفها شعرنا العربي في ثوبها السيابي ، ما

يقدمه المقطع التالي :

«سأهواك حتى . . نداء بعيد
تلاشت، على قهقهات الزمان،
بقاياها في ظلمة . . في مكان،
وظل الصدى في خيال بعيد :
«سأهواك حتى سأهوى النواح،
كما أعولت في الظلام الرياح،
«سأهواك حتى . . س. . .» ياللصدى
أصينخى إلى الساعة النائية :
«سأهواك حتى . .» بقايا رنين
تحدين دقاتها العاتية،
تحدين حتى الغدا،
«سأهواك» ما أكذب العاشقين!
سأهوا . . نعم . . تصدقين^(٤٢).

وفبعد الحذف هنا أن الهوى قد مرمع السياب بمراحل ست، في الأولى
(سأهواك حتى . . .) نجد الهوى قد بدأ من جانب الحبيبة، وكان نداؤها البعيد الذي
تلاشى مبادرة منها ووعدا. وللحذف الذي تدل عليه النقاط (. . .) - وهذه وسيلة
كتابية سيابية مبتكرة - دلالة على الرغبة في الهوى والأمل في دوامه .

وفي المرحلة الثانية (سأهواك حتى سأهوى) رأى الهوى صدى وترديدا في
خياله . وقد ينبىء الصدى عن استجابة ورد للفعل ورغبة في المشاركة .

ولكن في الثالثة (سأهواك . . س. . .) يؤكد الحذف أن الهوى لم يعمل عمله
بعد، فما زال عنده صدى، وإن كانت (. . س. . .) توحي بأن الحبيبة مازالت
مترددة، وكأنها أخذت في مراجعة نفسها .

وفي المرحلة الرابعة (سأهواك حتى . . .) يتحول التردد والمراجعة إلى صدى
مرة أخرى . فما زالت تلك الكلمات التي حملت وعد الحبيبة بالهوى بقايا رنين، فحتى

الصدى الذي كان - ذات مرة - نداء، تضاءل ولم يبق منه إلا بقايا.

وفي المرحلة الخامسة ضاع الأمل في الاستجابة بالمشاركة، ولم يصبح الهوى إلا كلمة واحدة تقولها الحبيبة، ولم تُعدْ هذه الكلمة كونها من (كذب العاشقين).

أما المرحلة السادسة والأخيرة (سأهوا...)، فهي تختلف عن سابقتها في حذف الكاف؛ وكأن هذه الكاف هي التي يتحدد على أساسها القول بالكذب أو الصدق، فالحبيبة كاذبة إذا حددت هواها بالشاعر، فإذا لم تحدده وصار مطلقاً أو معلقاً في ذاته لا معلقاً بحبيب بعينه (سأهوا...)، فلا بأس في هذه الحالة من تصديقها!.

(٥) حقول السياب الدلالية

إننا إذا بحثنا عن أبرز الحقول الدلالية في شعر السياب - باستثناء حقل المرض ومتعلقاته الفرعية - لرأيناه (حقل الصوت والضوء). فقد لاحظنا شيوع ألفاظ الصوت والحركة، لاسيما الألفاظ الدالة على الأصوات العالية والحركات العنيفة نسبياً. وقد تدعم ذلك بأشكال مختلفة، منها: شيوع الأفعال المضعفة والمكررة، فضلاً عن شيوع أفعال أخرى مثل: صاح، حشرج، ماج، هاج، طرق. صدح، صرخ... الخ. ولا يعني ذلك - بالطبع - أن شعر السياب قد تضاعل فيه معدل تكرار الألفاظ الدالة على السكون والصمت، فمثل تلك الألفاظ تقابلنا كثيراً، ولاسيما في قصائده العاطفية أو قصائده في مرضه، مثل: همس (همسة)، سكن (سكون - سكينه)، وجوم، صمت، سكرة... الخ.

أما ألفاظ الضوء، فهي وفيرة أيضاً، كالسنا، والضوء، والصباح، والنور... الخ. ولا يعني كثرة ألفاظ الظلمة - في المقابل - ميل الشاعر إليها ميلاً إيجابياً، فهو يضيق بها وينفر منها، إنه لا يكثر منها إلا ليؤكد مقتته وغضبه عليها وسعيه إلى التخلص منها واستبدالها. ويكون الخلاص باشاعة ألفاظ الضوء واطلاقها. إن ألفاظ الضوء عند السياب كالدواء الذي يشفيه من داء الظلمة اللعين!.

وتبرز أمامنا هنا ملحوظة مهمة للغاية . وتلك هي المزاوجة العجيبة بين ألفاظ الصوت وألفاظ الضوء ، وهي مزاوجة لانجد لها نظيرا في شعرنا الحديث .

إنه يلتبس الصوت والحركة حتى في الضوء . وإذا كان في الضوء الخلاص من الظلمة ، فإنه يتلهف إليه ، ويغتنب به ، ولذلك راح يختار له من الألفاظ ما يفصح عن تلك الغبطة والفرح ، فهو قد يسمع (غمغمة الشروق) وهي تشرب الظلمة :
و حين أسير في الزحمة

أصغر كل وجه في خيالي : كان جفتها
كغمغمة الشروق على الجداول تشرب الظلمة^(٤٣) .
وهو يسمع كذاك (كركرة الشمس) في السعف :
ووفيقه تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر

... ..

والريح تعيد
انغام الماء (هو المطر)
والشمس تكرر في السعف^(٤٤) .
بل يسمع (سقسقة الصباح) :
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم
فأغمغم ،

وأهيم ما بين الجداول والأزاهر والنخيل
أشدو بها ، أترنم :

زاد لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل^(٤٥) .
وقد يسمع (كركرة الضياء) التي تحلم بها أعين الموق :
وكانت إذ يطل الفجر ، تأتيك العصافيرُ
تساقطُ كالثمار على القبور ، تنقر الصماتا
فتحلم أعين الموق

بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النور^(٤٦).

وبيعث السياب الحركة في الضياء بفعل الرقص :

أشاهدت يا غاب رقص الضياء على قطرة بين أهدابها^(٤٧)

ويصور السياب الآخرين من الجائعين وهم يلتمسون في الشمس الحياة والزاد
كذلك ، كما يصور الأشقياء وهم يلتمسون في الضياء الخلاص من الظلمة بعد أن
غشيتهم :

وعند بابي يصرخ الجائعون :

«في خبزك اليومي دفء الدماء

فاملاً لنا، في كل يوم، وعاء

من لحمك الحي الذي نشتهي

فنكهة الشمس فيه،

وفيه طعم الهواء .

وعند بابي يصرخ الأشقياء :

«أعصر لنا من مقلتيك الضياء

فإننا مظلّمون»^(٤٨).

لقد أبدع السياب إلى أبعد حدود الإبداع في المطابقة بين دلالة الصوت وطبيعة
ما يسمعه فيه ، فهو يفرح بالضوء والشمس ، ولذلك استخدم الكلمات التي تفصح
عن تلك الفرحة مثل (كركرة) و (سقسقة) ونحوهما . وهو يفر من الدجى ويضيق
به ، ولذلك استخدم كلمات أخرى تفصح عن هذا النفور والضيق مثل (وهوه) التي
توحي بالصمت والألم والاختناق :

وكنت أصبح من أرقى

ومن مرضى : «أريد الماء»

وتنخنق صوتي الظمآن وهوهة الدجى والماء^(٤٩) .

إنه يستخدم مثل هذه الألفاظ لما يكره عموماً ؛ فقد وردت الكلمة السابقة مع الدماء
في قوله :

الخوف والدم والصغار ، فأَي شئ أرتجيه؟
فعلى يديّ دَمٌ وفي أذنيّ وهوهُ الدماء ،
وبمقلتيّ دم ، وللدم في فمي طعم كريحه^(٥٠) .
ويخلق السياب مزاجاً لغوية صوتية أخرى مع (هسهسة الرثاء) في قوله :
وتملأ رجة الباحة
ذوائب سدره غبراء تزحجها العصافيرُ
تعد خطى الزمان بسقسقات ، والمناقيرُ
كأفواه من الديدان تأكل جثة الصمت
وتملأ عالم الأموات
بهسهسة الرثاء ، فتفزع الأشباح تحسب
أنه النور^(٥١) .

والحق أن هنالك أمراً مهماً آخر ينبغي الالتفات إليه ، هو استخدام أحداث
محببة مع أشياء لم تكن محببة لديه ، كالليل : رمز الصمت والوحدة ، والجليلد : رمز
التفوق والوحشة ، فقد استخدم كلمة (سقسق) مع الليل ، في قوله :
والحديقة

سقسق الليل عليها في اكتاب^(٥٢) .
<http://Archivebeta.Sakr.org>

واستخدم كلمة (قهقهه) مع الجليلد ، في قوله :
وكيف لو أفقت من رقادي المخدّر
على صدى الصور ، على القيامة الصغيرة :

يحمل كل ميت ضميره
يشع خلف الكفن المدثّر ،
يسوق عزرائيل من جموعنا الصّفر إلى جزيرة
قاحلة يقهقهه الجليلد فيها ،
يصفر الهواء في عظامنا ويبيكي^(٥٣) .

وحقيقة الأمر أن استخدام الكلمتين (سقسق) و (قهقهه) مع الليل والجليد، لا يحمل فرحة أو يعبر عن ارتياح؛ ذلك أن (سقسقة الليل) التي سمعها السياب كانت تصدر في اكتئاب، و(قهقهة الجليد) ليس إلا دقة وصف وتصوير فنيين مقصودين لتلك الجزيرة القاحلة، وكأن السياب يريد باستخدام الفعل (يقهقهه) - بخاصة - أن يعبر عن سخريته بهذا الجليد، بل يريد أن يعبر عن سخطه عليه!

ومهما يكن من أمر، فإن ميل السياب إلى هذه الألفاظ ذوات التكرير الفونيمي الخاص يعكس وعيه العميق بضرورة استثمار الطاقات التعبيرية البيانية الكامنة في طائفة من الفونيمات المميزة، وإن ارتبط ذلك - من ناحية أخرى - بعمق التجربة الشعرية السيابية وحساسيته اللغوية المفرطة.

(٦) معجم السياب وملامح التحديث

وللسياب معجمه الشعري الذي يتميز به بين الشعراء المحدثين. وتعد دراسته مؤشرات فنية وتاريخية على رحلة السياب الشعرية الخصبية. ومن أهم خصائص هذا المعجم - والتي تكشف بدورها عن هذا التميز - ما يلي :-
(أولاً) أن المعجم السيابي يتميز بالاتساع والثراء، فالحصيلة اللفظية التي بنى عليها شعره وتغذى بها غنية وفيرة : كما وكيفاً.

أما الكم، فقد استدعى تعدد موضوعات شعره بين وصف الواقع الاجتماعي والسياسي في بلده بالذات ووصف شوقه إليه والاغراق في تشكيل تجربته المرضية قصائد ومطولات، استدعى ذلك استخدام أعداد هائلة من الألفاظ التي عبرت وتوزعت على حقول وموضوعات متشعبة. وإذا كانت قصائده في مرضه تمثل أكثر من ثلاثة أرباع شعره، فإن ذلك قد ميز معجمه الشعري - فيما يتعلق بهذه المسألة - بميزتين جوهريتين :-

(أولاهما) انحسار الألفاظ المستخدمة في الحديث عن هذا المرض في مجموعة دلالية أساسية واحدة.

(والأخرى) أن ذلك الانحسار قد أدى بالسياب إلى بذل (جهد لغوي) عظيم في الحد منه . وقد تحقق ذلك بعدة طرق متفاوتة :

١ - محاولة تنويع الألفاظ، وادخال ألفاظ يندر ورودها في المعجم اللغوي للشعر الحديث بوجه عام، والشعر التفعيلي بوجه خاص، مثل : نث، الصديد، القيقح، الجذام، نرّ، اختضّ . . الخ .

ومن حق السياب علينا أن نعترف له بأسبقيته إلى (تشعير) هذه الألفاظ، فقد رحب السياب كثيرا بمثل هذه الألفاظ وفتح لها معجمه الشعري على مصراعيه، حتى صارت تحمل شحنات شعرية جديدة، لم يكن يأبه بها العموديون قبله؛ لافتقادها - في رأيهم - الشعرية اللفظية التي تتطلبها لغة الشعر .

وقد صارت مثل هذه الألفاظ - بعد السياب - مما لا يضيق به المعجم الشعري المعاصر .



٢ - خلق المجازات اللغوية المبتكرة، مثل :

نكهة الشمس^(٥٤)

قهقهة الجليد^(٥٥)

استنشاق الضياء^(٥٦)

عضضة الهواء^(٥٧)

غابة الظلام^(٥٨)

ومض الحنين^(٥٩)

سوط العطش^(٦٠)

حطام الرعد^(٦١)

غابة الأمطار^(٦٢) .

٣ - المزج بين الموضوع الجوهرى للتجربة الشعرية - أي المرض - وموضوعات وأحاسيس نفسية وإنسانية عامة، كالشكوك، والوساوس، والحنين، والخوف، . . الخ . ولنأخذ المقطع التالي شاهدا على ذلك :

نسيم الليل كالأهات من جيكور يأتي
فبيكني

بما نفثته أُمي فيه من وجد وأشواق
تنفس قبرها المهجور عنها، قبرها الباقي
على الأيام يهمس بي : « تراب في شرايبي
ودود حيث كان دمي ، وأعراقي
هباء من خيوط العنكبوت ؛ وأدمع الموت
إذا أذكروا خطايا في ظلام الموت . . ترويني .
مضى أبد وما لمحتك عيني ! »
- ليت لي صوتا

كنفخ الصور يسمع وقعه الموت . . هو المرض
تفكك منه جسمي وانحنت ساقي
فما أمشي ، ولم أهجر كـ ، إني أعشق الموت
لأنك منه بعض ، أنت ماضي الذي يمض
إذا ما أربدت الآفاق في يومي ، فيهديني ! (٦٣).

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ونشير هنا إلى أن هذا المزج ، لا يقتصر على أحد مقاطع القصيدة دائما، وإنما
نجدته في كثير من الحالات مستقطبا للقصيدة بكاملها، على نحو ما في القصيدة
السابقة نفسها. وكأني بالمقطع السابق فقرة مجسدة تحكي تشابك خيوط النسيج
اللغوي والمعجمي لشعر السياب، إذ تتداخل في هذا النسيج - على نحو فريد حقا -
خيوط الوجد، بالأعراق، بالدماء، بالظلام، بالخير، بالهداية! .

تغلب السياب على هذا الانحسار أو الجزر - إذأ - بالمد اللغوي والمجازي ،
والمزج بين الذاتي الخاص والموضوعي العام، وان بقي ذلك المد بأشكاله الثلاثة
كالموجات المتعاقبة المتلاطمة بين شاطئ بحر واحد! .

والمزج أو الازدواجية في موضوع القصيدة عند السياب يتشابه إلى حد بعيد مع

التيار الرومانسي في الشعر العربي الحديث. وجدير بالذكر أن «أولى صور الازدواجية هو ما تفرضه الرومانطيقية من نزاع بين قوة الحب وقوة الموت. ولهذا ما يكاد الشاعر (يعني السياب) يتحدث في قصائده عن روعة الحب أو ألم الفقد، حتى ليرتجف فرقا من الحب الرهيب، وهو بين هاتين القوتين يحاول أن يجد رجاءه في الخلاص منها معا» (٦٤).

(ثانيا) لقد اتسع المعجم الشعري للسياب لألفاظ دخلت المعجم اللغوي للعربية ممثلة لبعض جوانب حياة العرب في الجاهلية والعصور الإسلامية، فظلت مرتبطة بالتراث الشعري القديم، وذلك كالقوافل (٦٥)، والعيس (٦٦)، والبخيع (٦٧). أو ممثلة لطبيعة الأرض، كالمهامه (٦٨)، والفقار (٦٩)، والمغاني (٧٠)، والوهاد (٧١). أو ممثلة لبعض القيم الجمالية، كالبنان الرخص (٧٢). وقد تكون ألفاظا معجمية هجرتها العربية الحديثة أو استبدلتها بغيرها، كالأل (٧٣)، والغيد (٧٤)، والرمس (٧٥)، والدياميس (٧٦).

ونلاحظ هنا أن تلك الألفاظ قد ترددت في ديوانية الأولين (أزهار وأساطير) (المعبد الغريق)، ونذرت كثيرا في ديوانه الثالث (منزل الأقنان)، وتلاشت أو كادت في ديوانيه الأخيرين (أنشودة المطر) و(شناسيل ابنة الجلبى). أي أن استخدام مثل هذه الألفاظ قد اقتصر تقريبا على المراحل الشعرية المتقدمة للسياب.

وتعرف الظاهرة السابقة في الدراسات اللغوية الأسلوبية للعناصر المعجمية باسم ظاهرة (أحياء الألفاظ القديمة وتحديثها Anachronismus). وتبدو هذه الظاهرة إذا استخدمت كلمة Wort أو تعبير Wendung يرجع إلى فترة تاريخية معينة في فترة تاريخية أخرى لا تتناسب معها (٧٧).

(ثالثا) ومعروف أن الألفاظ المفاتيح Key - Words هي الألفاظ التي تلعب دورا مهما في نخط معين من علم الدلالة البنائي، ولذلك فإنها يمكن أن تستخدم في دراسة الأسلوب الأدبي. وقد أشار (سانت بوف Saint - Beuve) إلى أن «لكل كاتب كلمة مفضلة، يكثر تردها في أسلوبه وتكشف - على نحو غير مباشر - عن بعض

رغباته الدفينة، أو عن بعض نقاط الضعف عند من يستخدمها»^(٧٨). ومن المحتمل - كما يقول أولمان Ullmann أن بودلير Baudlaire كان يشير إلى تلك المقولة في مقالته عن (بانفي Banville) في قوله : «لقد قرأت عند أحد النقاد قوله : لكي نكشف عن روح شاعر ما، أو عن همومه الكبرى على الأقل، فإنه ينبغي علينا أن نبحث في أعماله عن الكلمة أو الكلمات الأكثر ترددا، فتلك الكلمة هي التي تفصح عما يشغله»^(٧٩).

وفي هذا القرن يرى فاليري Valery أن «الكلمات التي يكثر تردها عند أحد الكتاب، تدل على أن لها عنده رنيناً معيناً Resonance، ولذلك فهي تمتلك قوة إيجابية خلاقة أعظم منها في الاستعمال العادي»^(٨٠).

وبناء على ذلك، فالكلمة - المفتاح هي - في تعريف أولمان الموجز - «الكلمة التي يكون معدل تكرارها عند أحد الكتاب أعلى من معدله عند معاصريه»^(٨١).

وإذا أردنا استخراج (الكلمات - المفاتيح) في شعر السياب، وجدناها الكلمات التي تدور حول مرضه وما يتعلق به من ألفاظ أخرى. ويمكننا تركيزها في الكلمات التسع التالية :-

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

القبر - الجسد - الموت

الدم - البكاء - الظلمة

وسوس - المرض - آه

وإذا أردنا ترتيب الكلمات - المفاتيح السابقة ترتيباً موضوعياً هرمياً من القمة إلى القاعدة، فكانت صورتها على النحو التالي :-



آه
الجسد
المرض
وسوس
البكاء
الظلمة
الدم
الموت
القبر

وما بين قمة هذا الهرم (آه) وقاعدته (القبر) من ألفاظ هي كهمزات الوصل بين عذابات المرض وآهاته والخوف من انقضاء الأجل ولقاء القبر.

ولو أردنا أن نصوغ من عناصر هذا الهرم ومكوناته اللفظية جملة مفيدة تلخص جل شعر السياب، لكانت تلك الجملة على النحو التالي :

(كان الجسد ووساوس المرض وآهات البكاء في الظلمة ونذير الدم بالموت والخوف من وحشة القبر هو هم السياب الأول في شعره!) .
والحق أن لكل كلمة من (الكلمات المفتاح) السابقة عدة مرادفات ومتعلقات، تختلف فيما بينها من حيث (معدلات التكرار) :-

١ - فللكلمة آه :

أواه، تأوه، آهات، الأواه، ألم... الخ .

٢ - ولكلمة الجسد :

جسم، جثمان، وريد، ضلوع، شل، ضعضع... الخ .

٣ - ولكلمة المرض :

سقم، داء، حمى، دواء، فراش، نقالة، طيب،... الخ .

٤ - ولكلمة وسوس :

هجس، أسرار، ظنون، يأس، رجاء، نث، ... الخ.

٥ - ولكلمة البكاء :

نحيب، أعول (العويل)، صرخ، الدمع، ... الخ.

٦ - ولكلمة الظلمة :

ظلام، ليل، سهاد، رقدة، أرق، حزن، ... الخ.

٧ - ولكلمة الدم :

نزيف، جرح، أدمى، ... الخ.

٨ - ولكلمة الموت :

حام، منية، ميت، عدم، كفن، ... الخ.

٩ - ولكلمة القبر :

ضريح، دود، ديدان، رماد (القبر)، ... الخ.

وكما قلت، فإن معدل تكرار هذه الكلمات ومرادفاتها ومتعلقاتها، يتفاوت :

علوا وانخفاضا من قصيدة إلى أخرى، ومن ديوان إلى آخر. ويحتاج ذلك - بالطبع -

إلى عمل إحصائي شامل.

لقد اعتمد السياب على الكلمتين (آه) و (وسوس) اعتمادا كبيرا، ولهما في لغته

أهمية خاصة؛ فقد ترددت الكلمة الأولى وحدها (دون مشتقاتها ومتعلقاتها) حوالي

٦٨ مرة. وهي - فضلا عن استخدامها بمعنى التوجع - تشدّ إليها كل معاني الألم

والعذاب البدني والنفسي.

أما الكلمة الثانية، فقد ترددت حوالي ١٧ مرة. وهي - فضلا عن استخدامها

بمعنى حديث النفس - قد استخدمت بالمعنى الآخر، وهو : الصوت الخفي^(٨٢)،

نحو : وسوسة الزورق^(٨٣)، وسوسة السنابل^(٨٤)، وسوسة النقود^(٨٥)، وسوسة

الحرير^(٨٦)، وسوسة المحار^(٨٧)... الخ.

وربما يرجع إثارة هذه الكلمة دون غيرها للدلالة على الصوت الخفي إلى

الطبيعة النفسية للسياب؛ فقد كانت نفسه توسوس له باليأس من الشفاء تارة

وبالأمّل فيه تارة أخرى.

لقد صار كل من هاتين الكلمتين (لازمة لغوية) عند السياب . وبناء على ذلك، فإذا أردنا أن نلخص المفاتيح اللغوية لشعره، أو نخترها في كلمتين اثنتين لأمكننا - دون تردد - اختزالها إلى الكلمتين : (وسوس) و (آه)!

(رابعاً) والحق أن معجم السياب الشعري يشابه المعجم الشعري لشعراء الاتجاه الوجداني في العصر الحديث مشابهة واضحة، لاسيما ديوانيه الأولين (أزهار وأساطير) و(المعبد الغريق). ويبدو هذا التشابه - على وجه التحديد - في ثلاث صور رئيسية :-

(الأولى) الحقول الدلالية التي تنتمي إليها الألفاظ المستخدمة، كالحب والموت والطبيعة والمعاني الانسانية العامة. ففي شعره تتردد بنسب عالية ألفاظ مثل : الحب، الموت، الليل، الضوء، الزورق، النهر، النجوم، الحلم، الحنين، الأصدقاء، الروح، الأرق، ... الخ.

(الثانية) الارتكاز - في كثير من الأحيان - على كلمة معينة أو كلمات معدودات، واتخاذها مفتاحاً لغوياً أساسياً للقصيدة كاملة، تتداعى منه الأفكار وتنساب منه الانفعالات. ومن أمثلة ذلك كلمة (شباك) في قصيدة (شباك وفيقة)، فهي المعين الذي يخرج منه السياب صور قصيدته واحدة بعد الأخرى. ومنه أيضاً كلمة (بابا) في قصيدة (مرحى غيلان)، حيث مثلت هذه اللفظة - كما يقول الأستاذ إيليا الحاوي - : «خط التوتر الذي تنداح منه أمواج التجربة. وقد انهالت بتأثيرها شتى الاحتمالات والافتراضات، وفقاً للصدفة النفسية والاتفاق، دون غمو وتصميم ظاهر أو مضمّر»^(٨٨). ومنه أيضاً كلمة (مطر) في قصيدة السياب - التي صارت من مفضليات الشعر العربي الحديث - (أنشودة المطر)، تلك الكلمة التي تتكرر مرتين أو ثلاث مرات في نهاية كل مقطع من مقاطعها، فضلاً عن تكرارها داخل أسطر القصيدة ذاتها.

(الثالثة) اتخاذ بعض الألفاظ - وهي مما يكثر دورانها عادة في شعره - رموزا لمعان أخرى. وهذه الألفاظ هي - بالطبع - الألفاظ ذوات المعاني والايحاءات الوجدانية. فإذا كان الشعراء الوجدانيون يعبرون بكلمات: الطين، والنور، عن الصراع بين الجسد والروح، أو الشر والخير^(٨٩)، فإن السياب يعبر بالقبر والصياح عن الصراع بين الموت والحياة، كما يعبر بالهجير عن الحزن والغضب، ومن ذلك قوله:

كأني ممثل من عالم الردى

تصطاده الأقدار من دجاء

وتوقده الشموع في مسرحه الكبير

يضحك للفجر، وملء قلبه الهجير^(٩٠)

وقوله كذلك:

جيكور، مسي جيبني فهو ملتهب

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

مدي عليّ الظلام السمر، تنسحب

ليلا، فتخفي هجيري في حناياها^(٩١).



فهنا تخرج الألفاظ عن حوزة معانيها المعجمية المباشرة، إلى التعبير عن معان وجدانية أخرى، تفهم من توزيعها في سياقات لغوية مختلفة توزيعا شعريا جديدا. وذلك بعض من عمل الشعر في اللغة!

جدول
الأفعال المضاعفة ومعدلات التكرار

معدلات التكرار في كل ديوان					الأفعال
أزهار وأساطير	المعبد الغريق	منزل الأفتان	أنشدوة المطر	شناشيل	
		١			ثرثر
	١				جلجل
		١	١		جمجم
		١	٢	٣	دغدغ
			١		دمدم
	٣	١		١	دندن
	٢				ذرذر
١			١		رجرج
					رفرف
		٢	١	١	رقرق
				١	زحزح
			١		زلزل
	١		١		سقسق
			٣		صلصل
	٢				ضعضع
	١			١	عسعس
	١		١		عضعض
			٢		غلغل
٩	٢	١	٣	١	غمغم

جدول الأفعال المضاعفة ومعدلات التكرار

معدلات التكرار في كل ديوان					الأفعال
أزهار وأساطير	المعبد الغريق	منزل الأقتان	أنشودة المطر	شنائيل	
		١			قعقع
			١		قفقف
٣	١			١	قهقهه
	٤		٥	٣	كركر
		١			كفكف
٢					لألأ
١					لجج
	٢				لملم
			١		لملم
١		١			هدهد
		١			هزهز
١	٦	١٦	٦	٣	وسوس
		١	٤		وشوش
	١				ولول

قراءة الجدول :

- ١ - أكثر الأفعال المضاعفة ترددا هو الفعل (وسوس)، يليه (غمغم).
- ٢ - أكثر الدواوين التي ترددت فيها هذه الأفعال هو ديوانه قبل الأخير (أنشودة المطر) ويلي ديوانه الثاني (المعبد الغريق).

٣ - أكثر الأفعال ترددا : (وسوس) و(غمغم) تدل على الأصوات الخفية أو المتداخلة.

٤ - تعكس معدلات التكرار العالية لتلك الأفعال ارتفاع درجات التوتر في التجربة السيايية، ويصدق ذلك - بالفعل - من قراءة ديوانيه : (المعبد الغريق) و(أنشودة المطر).

٥ - فضلا عن تردد الصيغ الفعلية المضاعفة، ترددت كذلك الأسماء المكررة بنسب مرتفعة نسبيا كالمهسة، واللولولة، والسقسقة، والققعقة، والققفقة، والوهوهة... الخ.

٦ - إذا قورنت لغة السياب - في هذا الخصوص - بلغة غيره من رواد مدرسة الشعر الحر، وجدناه أكثر هؤلاء الشعراء ميلا إلى استخدام الصيغ الفعلية والاسمية والوصفية المكررة (وقد بلغ عدد تردد الفعل المضاعف وحده ١١١ مرة في دواوينه المختلفة).



(١) انظر في تفصيل ذلك :

Enkvist, N., E., Linguistic Stylistics, Mouton, the Hague - Paris (1973) pp. 34 - 35.

(٢) الوصية، من : المعبد الغريق : ديوان السياب، دار العودة - بيروت (١٩٧١)، ص ٢٢١.

(٣) في السوق القديم، من : أزهار وأساطير ص ٢٥.

(٤) أساطير، أزهار وأساطير ص ٣٥.

(٥) في السوق القديم، أزهار وأساطير ص ٢٦، ٢٧.

(٦) إلى جميلة بوحيرد، أنشودة المطر ص ٣٧٩، ٣٨٠.

(٧) أهواء، أزهار وأساطير ص ١٣.

(٨) دار جدى، المعبد الغريق ص ١٤٥.

(٩) سلوى، شنائيل ابنة الجلبي ص ٦٨.

وقارن : أم البروم، المعبد الغريق ص ١٣٣، وحفار القبور، أنشودة المطر ص ٥٥٥.

(١٠) إقبال والليل، شنائيل ص ٧١٨.

- (١١) سفر أيوب (٣)، منزل الأفتان ص ٢٥٦ .
- وقارن : منزل الأفتان، الديوان نفسه ص ٢٨٠ .
- (١٢) من رؤيا فوكاي، أنشودة المطر ص ٣٦٦ .
- (١٣) المعبد الغريق، من الديوان نفسه ص ١٧٧، ١٧٨ .
- (١٤) أم البروم، المعبد الغريق ص ١٣٣
- وراجع أمثلة أخرى : مسح (المضعف) على نظيره (أم كلثوم والذكرى، شناسيل ص ٦٦٥)، وحجب - المضعف - على نظيره (احتراق، المعبد الغريق ص ٢١٠، سفر أيوب، منزل الأفتان ص ٢٥٠، تحيا، شناسيل ص ٦٤٥) .
- (١٥) اتبعيني، أزهار وأساطير ص ٤٠
- وراجع أمثلة أخرى : طغاً - المضعف - على نظيره (نبوءة ورؤيا، المعبد الغريق ص ١٦٦)، ودقاً - المضعف - على نظيره المهموز (نداء الموت، منزل الأفتان ص ٢٣٦، ٢٣٧) وموت - المضعف - على نظيره المهموز (سفر أيوب (٤)، منزل الأفتان ص ٢٥٨) .
- (١٦) النهر والموت، وأنشودة المطر ص ٤٥٣ .
- (١٧) في المستشفى، شناسيل ص ٦٧٧ .
- (١٨) المسيح بعد الصلب، أنشودة المطر ص ٤٦٠، ٤٦١ .
- (١٩) دكتور عبدالكريم حسن : الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب ص ٤١ .
- (٢٠) المرجع السابق ص ٤١ .
- (٢١) المرجع السابق ص ٤١ .
- (٢٢) انظر مثلاً : لوى مكيس، شناسيل ص ٦٩٥ .
- (٢٣) انظر مثلاً : أمام بيت الله، المعبد الغريق ص ١٣٧، مدينة السندباد، أنشودة المطر ص ٤٦٤، من ليالي السهاد، شناسيل ص ٦٢٦ <http://Archivebeta.Sakhril.c>
- (٢٤) تموز جيكور، أنشودة المطر ص ٤١٢ .
- (٢٥) نبوءة ورؤيا، المعبد الغريق ص ١٦٥ .
- (٢٦) سفر أيوب (٤)، منزل الأفتان ص ٢٥٧ .
- (٢٧) الأسلحة والأطفال، أنشودة المطر ص ٦٥٤ .
- وقارن : أهواء، أزهار وأساطير ص ١٧ .
- (٢٨) سربروس في بابل، أنشودة المطر ص ٤٨٣ .
- وقارن : مرعى غيلان، أنشودة المطر ص ٣٢٥، من ليالي السهاد (ليلة في باريس) ص ٦٢٣ .
- (٢٩) من ليالي السهاد، (٣ - ليلة في العراق)، شناسيل ص ٦٢٦ .
- (٣٠) ربيع الجزائر، منزل الأفتان ص ٢٣٩ .
- (٣١) في المغرب العربي، أنشودة المطر ص ٣٩٧ .
- (٣٢) المبعي، أنشودة المطر ص ٤٤٩ .
- (٣٣) انظر في تفصيل ذلك مقالته :

Verbale Neubildungen im Arabischen, aus : Asien in Vergangenheit und Gegenwart, Beiträge der Asienwiss - enschaftler der DDR zum XXIX., internationalen Orien - talis-tenkongress, (1973), in : Paris - Berlin (1974) SS. 374 - 75.

وقارن : محمد كرد على : أفعال للاستعمال، مقاله منشورة في : مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ٣ (١٩٣٦) ص ٢٧٥.

(٣٤) المعول الحجري، شناسيل ص ٧٠٢، ٧٠٣.

(٣٥) انظر في تفصيل ذلك :

Seidler, Herbert, Allgemeine Stilistik. 2-^e Eneubearbeitete Auflage, Gottingen (1963),

S. 107.

(٣٦) شباك وفيقة، المعبد الغريق ص ١١٩.

(٣٧) أغنية قديمة، أزهار وأساطير ص ٧٣.

وقارن : دار جدى، المعبد الغريق ص ١٤٤.

(٣٨) الأم والطفلة الضائعة، المعبد الغريق ص ١٥٤.

(٣٩) سفر أيوب (٣)، منزل الأقتان ص ٢٥٦.

(٤٠) نهاية، أزهار وأساطير ص ٩١.

(٤١) ارم ذات العماد، شناسيل ص ٦٠٤، ٦٠٥.

(٤٢) نهاية، أزهار وأساطير ص ٨٩، ٩٠.

(٤٣) الأم والطفلة الضائعة، المعبد الغريق ص ١٥٥، ١٥٦.

(٤٤) شباك وفيقة، المعبد الغريق ص ١١٨، ١١٩.

(٤٥) هرم المغنى، منزل الأقتان ص ٣٠٧.

(٤٦) أم البروم، المعبد الغريق ص ١٣١، ١٣٢.

(٤٧) أهواء، أزهار وأساطير ص ١٥.

(٤٨) رسالة من مقبرة، أنشودة المطر ص ٣٩٠، ٣٩١.

(٤٩) من ليالي السهاد، ٣ - ليلة في العراق ص ٦٢٥.

وقارن : جيكور أمي، شناسيل ص ٦٥٨.

(٥٠) المخير، أنشودة المطر ص ٣٤١.

(٥١) منزل الأقتان، الديوان نفسه ص ٢٧٧، ٢٧٨.

(٥٢) صديقة وفيقة، المعبد الغريق ص ١٢٨.

(٥٣) الوصية، المعبد الغريق ص ٢٢٠.

(٥٤) رسالة من مقبرة، أنشودة المطر ص ٣٩١.

(٥٥) الوصية، المعبد الغريق ص ٢٢٠.

(٥٦) دار جدى، المعبد الغريق ص ١٤٥.

(٥٧) المرجع السابق والصفحة نفسها.

(٥٨) في غابة الظلام، شناسيل ص ٧٠٤.

- (٥٩) في غابة الظلام، شنائيل ص ٧٠٥.
- (٦٠) من ليالي السهاد، شنائيل ص ٦٢٦.
- (٦١) من ليالي السهاد، شنائيل ص ٦٢٥.
- (٦٢) من ليالي السهاد، شنائيل ص ٦٣٥.
- (٦٣) نسيم من القبر، شنائيل ص ٦٧٢، ٦٧٣.
- وانظر شواهد أخرى: أسمع يكي، منزل الأفتنان ص ٢٨٧، مريح غيلان، أنشودة المطر ص ٣٢٤، ٣٢٧.
- (٦٤) دكتور إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة بيروت - لبنان، ط ٤ (١٩٧٨) ص ١٣٢.
- (٦٥) سراب، أزهار وأساطير ص ٥٤ - أم البروم، المعبد الغريق ص ١٣٠ - قصيدة من دم، منزل الأفتنان ص ٢٩٣، ٢٩٥.
- (٦٦) أم البروم، المعبد الغريق ص ١٣٠.
- (٦٧) ابن الشهيد، المعبد الغريق ص ١٩٨ - سفر أيوب، منزل الأفتنان ص ٢٥١.
- (٦٨) صياح البط البري، المعبد الغريق ص ١٧٤.
- (٦٩) سجين، أزهار وأساطير ص ٧٩ - لأنني غريب، المعبد الغريق ص ١٩٦.
- (٧٠) أم البروم، المعبد الغريق ص ١٣١.
- (٧١) هوى واحد، أزهار وأساطير ص ٥٠.
- (٧٢) نهر العذاري، أزهار وأساطير ص ١١٢.
- (٧٣) رثة تتمزق، أزهار وأساطير ص ٤٣ - سجين، أزهار وأساطير ص ٧٩.
- (٧٤) ديوان شعر، أزهار وأساطير ص ١٠٩.
- (٧٥) شباك وفيقة، المعبد الغريق ص ١١٧.
- (٧٦) رثة تتمزق، أزهار وأساطير ص ٤٥.
- (٧٧) انظر في تفصيل ذلك:
- Fleischer, Michel, Stilistik der deutschen Gegenwarts sprache, Leipzig (1977) S.104
- (٧٨) انظر في ذلك:
- Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford (1973) p.72
- (٧٩) المرجع السابق ص ٧٢.
- (٨٠) نفسه ص ٧٢، ٧٣.
- (٨١) نفسه ص ٧٣.
- (٨٢) جاء في لسان العرب (مادة: وس س ٢٥٤/٩):
- «الوسوسة والوسواس: الصوت الخفي من ريح... ويقال لهمس الصائد والكلاب وأصوات الحلي: وسواس».
- (٨٣) أحبيبي، شنائيل ص ٦٤١.
- (٨٤) المومس العمياء، أنشودة المطر ص ٥٢٠.

- (٨٥) حفار القبور، أنشودة المطر ص ٥٥١ .
(٨٦) حفار القبور، أنشودة المطر ص ٥٥٦ .
(٨٧) أرم ذات العماد، شناسيل ص ٦٠٣ .
(٨٨) إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، بدون تاريخ نشر، ص ١٨٦ .
(٨٩) انظر في ذلك :
دكتور عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشهاب (١٩٧٨) ص ٢٢٢ .
(٩٠) أمام باب الله، المعبد الغريق ص ١٣٨ .
(٩١) أفياء جيكور، المعبد الغريق ص ١٨٧ .



من أنماط

الصورة



الشعر العراقي الحديث

فيس كاظم الجنابي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقدمة :

لقد افترض سي - دي لويس في كتابه الصورة الشعرية وجود أنماط للصورة فذكر «بان أنماط الصورة يجب ان تكون أنماطاً وليست مجمعات عفوية من صور لفظية»^(١) وأشار إلى وجود الصورة المركزية والصورة النفعية والصورة الكاملة، وتحدث أيضاً عن الصور الحية والصور المهشمة في نطاق بحثه التطبيقي، لكن هذه الانماط ليست وحدها هي الصور الشائعة فاذا تغلب عنصر معين من عناصر الصورة على الآخر جعلها تنظم إلى جانبه وتتصف بصفاته، وإذا أثر الشاعر بعض الصفات، او أثر موقفاً معيناً جعل صورته بكل احساسها وعواطفها وخيالها ولغتها وفكرتها تتركز للوصول الى الهدف، الى التعبير عن موقف، وهذا ما ينقل الصورة من حيزها الشعري الى حيز آخر غير شعري، فالشاعر الملتزم بقضية يوظف قصيدته، وبالتالي

صوره لخدمة مبدئه الفكري، مما ينقل الصورة من حيزها العاطفي او الخيالي او التأملي الى حيزها المذهبي، وعلى هذا الاساس فان انماط الصورة تخضع الى مواقف واحاسيس ووجدان الشاعر، ولان هذا الموضوع لم يدرس في الشعر العراقي الحديث من هذا المنطلق، فان الخروج من الاعتبارات النظرية نحو المعايير التطبيقية لدراسة انماط الصورة الشعرية هو ميدان خصب وواسع، فاذا أخذنا أي نص شعري نستطيع ان نرجع صورته الى عناصرها او انماطها على اعتبار ان كل لقطة او لمحة او اشارة، تشكل صورة مستقلة، وان كان هذا الاسلوب سيفتت الوحدة العضوية ويفتت وحدة الصور، لكنه منطلق للخروج بنتائج جدية غايتها الاستنتاج والخروج بمحصلة مفيدة، فهذه الشاعرة زهور دكسن تقول^(٢):

وأخيراً، بات بلا فكره

مهدوراً كرماد الصخرة

يعتاش النوء،

بلا رفق

ويوالي السكره،

بالسكره



هذا النص لا يحتوي سوى صورة واحدة هي (بات بلا فكرة، مهدوراً كرماد الصخرة) لاحتوائه على الطابع الحسي والتشبيه، فهو مهدور كأنه رمد الصخرة. فالصورة تحتوي على اركانها كافة: الفكرة، أي المعنى الذي يمكن معرفته، والحس والعاطفة والخيال، فهو كرماد الصخرة. وهذه صورة مستمدة من معطيات الطبيعة ومن الحياة التي حولنا، فيها تحاول اللغة اضاء هيمتها وحضورها، اما باقي النص فانه مجرد إخبار كما يلاحظ في الجملتين: (يعتاش النوء، / بلا ارق) و(يوالي السكره/ بالسكره) فهما مجرد إخبار عن شيء يعتبر فُضلة في الكلام متممة للصورة الاساسية، وهذا ما يجعل الصورة غير مكتملة بذاتها ليس بسبب نقص في تركيبها، ولكن بسبب استطراد الشاعرة واستدراكها لجعل الجملتين ملحقتين بالصورة، وهذا بحد ذاته اسراف في اللغة، ومط في صيغة رسم الصورة، مما يعبر عن عدم اهتمام الشاعرة

بالصورة وجعلها هدفاً لها، لذا فان بعض الشعراء يلجأ الى مجرد تكديس الالفاظ، لكن الضرورة الفنية تقتضي تبني مبدأ الاقتصاد باللغة وبالصورة واستقلالها ووحدتها وتركيز الفكرة وشحنها بالعاطفة المطلوبة مع استثمار لمعطيات الخيال التي تخرج عن حدود الواقع .

ويقول معد الجبوري^(٣):

اعود الآن للغابات،

للبحر المحيط اعود،

غصناً

موجةً،

طفلاً غريق ..

تعود الآن فاطمة التي ضاعت،

وراء مدائن البترول،

فاطمة التي رحلت

وخلفت السواحل صافنات،

واليام ينوح في الحَيِّ العتيق



ان الشاعر يتحدث بضمير المتكلم من خلال الفعل المضارع (اعود) مع ظرف زماني (الآن)، حيث تتكون الصورة التي يرسمها من شبه جملتين (للغابات) و(للبحر) مع صفة هي (المحيط)، ثم يكرر الفعل المضارع (اعود) فلا تشكل هذه الصورة صورة واضحة الابعاد والمعال، وانما هي مجرد خبر، والخبر - كما هو معروف في البلاغة - يحتمل الصدق والكذب . ثم يبدأ بالكشف عن حاله؛ فهو (غصن) و(موجة) و(طفل غريق) . وهذه ليست صوراً، بقدر ما هي احوال والاحوال أخبار، لذا عاد الشاعر من دون ان يرسم صورة شعرية واضحة المعالم . اما فاطمة فهي تعود ومعها الظرف (الآن) ضمن استدراك يعتبر فضلة زائدة عن الصورة (التي ضاعت، /وراء مدائن البترول)، وهي تحتمل الصدق والكذب لانها خبر، لذا فانه حاول صياغة صورة جديدة هي (فاطمة التي رحلت/ وخلفت السواحل صافنات).

وهي صورة ذات سياق خبري لا تمتلك الادراك الحسي المطلوب، بل تهتم بالفكرة، أي ايصال المعنى الى ذهن المتلقي عبر حاسة البصر، وهنا استطعنا استنتاج فكرة السفر والرحيل من تلك الصورة، وهو مغادرة فاطمة، اي الاحساس بالاغتراب المرادف لنوح الحمام في الدار الخالية او العتيقة، وكان سببا في تفجير الصورة الثانية (واليام ينوح في الحيّ العتيق). ويمكن تفصيلها الى مفرداتها اللغوية فـ(و) حرف عطف مجرد رابطة بين الصورة وما سبقها وهذا يخص الوحدة العضوية بين الصور وليس الصورة بحد ذاتها، اما (اليام) فهو نوع من الطيور وقد اشتهر بعدوبة وحزن نوحه. اما (في) فهي حرف جر جعلت الحي متعلقا بالفعل، كما أنه حاول اصفاء شيء من العراقة لصورته حينما جعل حيّه قديماً حتى أنني شعرت بان الصورة مستمدة من الاغاني الشعبية العراقية مع شيء من التصرف التي كثر ذكر نوح الحمام فيها وتشبيهه معاناة الاحبة به.

من خلال ما سبق ذكره، يمكن ملاحظة العديد من اغماط الصور وخاصة و«ان الصورة الشعرية هي المصدر الرئيسي للشعر النقي وهي بحد ذاتها الحواجز القوية التي انسحبت وراءها القوة الرئيسة من الشعر»^(٤). ولابد من افراز الصورة عما يحيط بها من استطرادات واستطلاقات لكي تبقى صورة نقية متكاملة مكتفية بذاتها غير منفصلة عن غيرها، وهذا ما يجعل الصورة ذات بعد شمولي ومكانة خاصة.

الصورة النفعية:

ان «استعمال الصور لتوكيد الافكار العامة وتوضيحها - تنتج غمطها من الصور، انه غمط محدد واضح لان الصور تخدم الافكار على خير وجه إن كانت مرتبة بصورة تحتفي فيها جميع الاصداء الضرورية منها»^(٥). ومن هذه الصور التي يرسمها الشعراء الملتزمون بقضايا الوطن والامة ممن يرون في الاخبار عن الهدف، او عن الموقف او الحدث هو قضيتهم المركزية، ومن يرون في ايراد المصطلحات والاسماء غايتهم فلا يكشفون عن صورة شعرية متقنة، او راقية النسيج والتصوير، وانما نراهم يخذعون الفن الشعري ويتجاوزون على الصورة من اجل الفكرة، فراحوا يروون

الاحاديث عن افكارهم ومعتقداتهم من غير اهتمام بطبيعة البناء الفني للصورة، من ذلك قول الشاعر^(٦) :

بلا سيف . . بلا أمجاد
أهذا جرحك العربي خلف الريح
يأتينا . .
يشطرننا، نخمسنا . . يرينا وجهنا
المخبوء تحت الجرح
أهذي لعنة الاجداد للاحفاد
أهذي خيبة الميلاد . .
واجهاض الوغى العشرون
موت النار والاعباد . . ؟

ان الصورة ذات اتجاه وطني تتركز حول القضية الفلسطينية، وهذا يجعلها صورة مرسومة بهدف معين، ولها بعد مبدئي، ولها حدث تركز عليه، وهذا يمنحها امكانية التعبير عن قضية الشاعر وعن هدفه، لهذا فانها ذات قيمة نفعية بالنسبة له ولمواطنيه، ومن ذلك قول الشاعر كاظم نعمة التميمي^(٧) :

ونجىء اليك
سألنا عنك، فعانقنا
الوطن . . الارض
الوطن . . الحب
الوطن . . الثوار

ان هذه المفردات لا تخلق الصورة الشعرية المطلوبة، لان غايتها الاخبار، اي ان الشاعر منح التزامه بقضايا الوطن الاهمية الأولى وترك غير ذلك الى صور واحداث لاحقة . كما يلاحظ ذلك على مطلع قصيدة كمال الحديثي من ديوانه (قصائدنا) حيث يقول^(٨) :

أنتم . .

يا اولادي الخمسة

يا اولادي العشرة

اولادي المليون

يا ياسر

يا اروى . . يا نائر

يا كل الابناء

يا كل الاسماء

يا اولادي

عدد الشيطان تنال تخوم الدنيا

كل هذا المقطع من القصيدة ليس أكثر من نداء، والنداء انشاء لا يحتمل الصدق ولا الكذب، انه اداة نداء ومنادى، فلم يرسم الشاعر سوى صورة واحدة هي (عدد الشيطان تنال تخوم الدنيا)، واصل العبارة (يا عدداً كالشيطان تنال تخوم الدنيا)، مما يكشف ان اصل الصورة هو النداء مع عدد مبهم غير واضح واداة تشبيه محذوفة، وأخيراً تأتي الصورة، وهي صورة غير مستقرة ومبهمة جاءت ملحقة بعبارة ذات مهمة نفعية غايتها النداء، وقد برز الشاعر تجربة التزامه فربطها بتجربته الذاتية فقال في مقدمة ديوانه «ان الشاعر الملتزم، لا يملك ازاء التجربة الذاتية خياراً او انتقاء، وحتى اذا ما تعلقت بحدث او ذكرى، فهو يحس حيالها بالتجدد، ويتعامل معها بصدق وعفوية وواقعية، والصدق الفني لا ينفصم، بحال، عن الصدق العاطفي . والحكم المعقول انما ينصب على مقومات الابداع الفني، والحدة، ومعطيات الاصاله الشعرية، في القصيدة، دون النظر الى ما سواها. فالاصالة والابداع معيار الحكم على قصيدة المناسبة، والقصيدة بعامة»^(٩). لكن الابداع في مثل هذه الاحوال ليس له ما يدل على وجوده فليس من المعقول ان يكتب الشاعر مقطعاً او قصيدة، بل عبارة، بل جملة ليس لها فعل معين، أو ليس لها دور معين، او لها قيمة فنية محددة، او لا تشكل وسيلة فنية لرسم الصورة، ولنقل ان كل جملة

يكتبها الشاعر لا تساهم في رسم الصورة الشعرية او احد عناصرها ليس من الواجب تدوينها، واذا كانت الصورة الملتزمة بهدف هي صورة نفعية، فكيف اذا تناثرت الى صور متواصلة وجميلة ومتراطة ؟

الصورة العلمية :

ان ظاهرة الصورة العلمية، او استخدام الصورة الشعرية وسيلة لايصال العلوم، في العصر الحديث، ظاهرة قليلة التداول، وبخاصة في زمن اصبح الشاعر، الآن، فيه ضمير الامة وصوتها المعبر عنها، والصورة العلمية هي ليست وليدا شرعيا للقصيصة التعليمية، لان الاخيرة شائعة ومعروفة خلال عصور ازدهار العلوم والاداب، وبالذات في نطاق موضوعات النحو والرياضيات والتاريخ، ومن امثلة ذلك ألفية ابن مالك، اما الصورة العلمية فهي التي شاعت في القرن السابع عشر في اوروبا، ومن ذلك صورة جون دن (الفرجال)^(١٠). ومن القصائد ذات الصور العلمية قصيدة كاظم نعمة التميمي (الانسان ومسطرة اقليدس) من مجموعته الشعرية (اسراء في مساوات اخرى) وفيها يرسم الشاعر صورة علمية لنظرية هندسية تتكون من المنطوق والبرهان^(١١).

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الانسان ومسطرة اقليدس

المنطوق

المستقيم بين أي نقطتين
ليس هو الاقصر، والدليل
عندي، اتركوا مسألة الزمان
نحن هنا على السطوح، والزمان
ليس يمرض هنا، لكننا المحاوله
غريبة من نوعها، وهاكم المعادله

لو كان ذا الانسان يستقيم

كان بلا بدايه

صار بلا نهايه

منذ متى وهو يود

ان يكون ظهره كمسطره

سياطنا، وعاظنا، رغبته المحيره

في ان يكون . . انما فقراته مدوره

لو من خلال لوحة ثابتة مسطحه

ينظر كانت لغة التطابق

قاعدة، ويصبح اللسان

زائده دودية، تختلف الاوزان

في الارض، لكن عند نقطة التعادل

تنسلخ الاوزان من صفاتها المقرره

ويحدث التماثل

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

من كان منا دونما خطيئه

فليستقم كمسطره

و. هـ. م

حاول الشاعر تعريف المستقيم، لكنه تملص من جفاف الصورة العلمية، فحاول المماثلة فيها بشكل ملتوٍ عن الزمان، وعرج نحو المعادلة، فراح يذكرنا بالمسطرة، واللوحه الثابتة المسطحة والتطابق، ونقطة التعادل والتماثل والاوزان والسطوح. ان هذه القصيدة ليس أكثر من لعبة لفظية تستند الى معايير رياضية، ومصطلحات خاصة بما يعرف بـ (الهندسة) مما جرد القصيدة من صورتها الشعرية

واودعها في حالة من الجفاف، ومن امثلة ذلك قصيدة ياسين طه حافظ (الحل الأخير للمسألة الصعبة) من مجموعته (البرج)^(١٢) فادخل العمليات الحسابية (الطرح، الجمع، القسمة) اضافة الى (المساوات) فعمد «الى ادخال المعادلة الرياضية في تشكيل القصيدة عبر صورة شعرية تعتمد على السياق العلمي في التسلسل»^(١٣).

الصورة الاحتفالية :

وتعنى بتجسيد المواقف الاحتفالية التي صاحبت الثورة وتحولاتها، كما يلاحظ على القصائد التي احتفلت بالانجازات الثورية في العراق والاحداث المهمة في الوطن العربي، ومثل هذا الاتجاه في الشعر العراقي الحديث الشاعر ياسين طه حافظ في مجموعاته الشعرية (قصائد الاعراف، البرج، النشيد) وكاظم نعمة التميمي في مجموعته (مقاطع من قصيدة الحياة اليومية)، كما برزت ظاهرة أخرى هي رديف موضوعي لهذه الاحتفالية هي قصيدة الحرب ذات السمات الاحتفالية كما يلاحظ ذلك لدى ياسين طه حافظ في قصيدة (الحرب)، وبعض قصائد حميد سعيد في (طفولة الماء)، و(قصائد الصحو، رأيت ما رأيت) من مجموعة سامي مهدي (الزوال) وبعض قصائده في (اوراق الزوال)، وبعض قصائد يوسف الصائغ في (المعلم)، وقصائد كاظم نعمة التميمي في مجموعته (القصيدة تكتب عنوانها) وعلي الحسيني في مجموعته (آمنت بالعراق) وقصائد عبد الرزاق عبد الواحد في (البشير) باستثناء قصائد المناسبة ذات البناء الكلاسيكي لانها ذات سمة خطابية تفتقر الى حفاوة الاحتفال. ومن القصائد ذات الصور الاحتفالية قول الشاعر ياسين طه حافظ في (النشيد)^(١٤) :

تتجاوب ثانية في الشوارع
وتحدثني في دوي المكائن في مصنع للنسيج ،
وتحدثني في القطار ،
وفي السوق ،
والورشة ،

والمهرجان .

ان هذه الصورة لا تمتلك مقوماتها الفنية التي تجعل منها صورة، فهي فقيرة في تصويرها وفي استخدامها للحواس، ومن قصائد الحرب الاحتفالية قوله في (الحرب)^(١٥):

من فندق الموت الكبير انتشروا
تدفقوا على المدى وغمروا الشوارع
بالعلب الصفيح والانياب والعصي والخناجر
تدفقوا، سال الينا
البشر المخضّر والمسودّ في الزرائب
المنسية السحيقة

انه اكثر عناية بهذه الصورة من سابقتها، وهذا يدل على تطور بناء القصيدة الاحتفالية، وهي صورة تجوّزاً لافتقارها الى المقومات الاساسية في رسم الصورة، كما يبدو وذلك في قصيدة (عبدالله) لسامي مهدي^(١٦):

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ونهيّب به «ناوشنا يمحمّد»
«ناوشنا من هذا الصندوق»
«ناوشنا يمحمّد بعض عتاد!»
فيصيح بمن معنا «خذ هذا . . خذ هذا الآن»

ان هذه القصيدة تحاول محاكاة حديث الجندي اليومي، لذا افتقرت الى اهم عنصر من عناصر الصورة، وهو اللغة حينما تحولت الصورة فيها الى صورة شعرية تستند الى التعبير العامي لغرض الوصول الى الهدف، انها صورة احتفالية تحاول تبسيط ابعادها الى اقل مستوى حتى ولو اخل هذا بالجوانب الفنية في بناء القصيدة، وهذا ما جعل الصورة الاحتفالية عموماً صورة تفتقر الى النمو العضوي والمقنع .

الصورة المركبة :

وهي صورة شعرية «تهىء واقعاً فنياً يختلف عن الواقع الخارجي في غلظته المباشرة، ولا يفتأ هذا الواقع الفني يستثير فينا مزيداً من الدهشة والتأمل والكشف عما توحى به الصور من دلالات متراكبة»^(١٧). وبتعبير آخر ان هذه الصورة تعتمد في تركيبها على الخيال التركيبي، وهو خيال لا يبتكر ابتكاراً، وانما يعتمد على صورة أخرى مستمدة من التراث او من الاساطير او من شاعر آخر او من الرموز والشخصيات والاغاني. . وغيرها، ومن ذلك صورة السياب والبياتي وشاذل طاقة مما له صلة بالموروث العربي والعالمي ويمكن متابعة ذلك في شعر حميد سعيد وحسب الشيخ جعفر وعيسى حسن الياصري وسامي مهدي وعلي جعفر العلاق وعبد الامير معلة وصلاح نيازي وآمال الزهاوي، وسأكتفي بذكر بعض الشواهد، ومن امثلة ذلك في شعر السياب (سفر ايوب، عرس في القرية، المسيح بعد الصلب، المومس العمياء، حفار القبور، شناسيل ابنة الجليلي) وذلك عندما يجعل من ايوب رمزاً لعذاباته وآلامه^(١٨):

يا رب ايوب قد اعيأ به الداء
في غربة دوغما مال ولا سكن،
يدعوك في الدُجن
يدعوك في ظلموت الموت: أعباء
ناد الفؤاد بها، فارحه إن هتفا

ومن رموز البياتي التي اعتمد عليها في رسم صورته التركيبية: رموز (الحيام، عائشة، الحلاج، روفائيل البيرتي). بينما كان (ابوذر الغفاري) قناعاً لدى سامي مهدي، بينما وظف حسب الشيخ جعفر رمز فيدياس لهذا الغرض^(١٩):

وجه ابتهاج لهب في مدن الاغريق
ينهش لحم يدي فيدياس،

ان هذه الصورة تستفيد من رمز فيدياس في بحثه عن اللذة الازلية عندما

حاول الشاعر «استخدام الرمز الفيدياسي في محاولة للعثور على الجمال الازلي، وهو معادل رمزي تشخيصي يطرح تجربة الشاعر على مستوى تعبيري وتكنيكي اعلى»^(٢٠). وهذا ما يجعل الصورة المركبة تقترب من الصورة الرمزية.

الصورة الرامزة:

او ما تدعى احياناً بالصورة الرمزية، وتعني، «ان هذه الصورة لا ترتبط بحياة الشاعر الشخصية بقدر ارتباطها باحداث اسطورية في العقائد القديمة»^(٢١). وتقترب في مفهومها من الصورة المركبة، لكن الاخيرة اكثر شمولاً منها، والاولى اعمق تشخيصاً لكونها تختص بالأحداث الاسطورية كما حصل في توظيف شعرائنا المعاصرين للرموز الاسطورية ولعل السياب من اكثر شعرائنا توظيفاً للأساطير الغربية والشرقية نتيجة تأثيرات المرحلة التاريخية التي عاشها الشاعر، «فقد وجد فيها الملاذ لكل تهويمات نفسه القلقة الباحثة عما يسد الفراغ، واعتبرها البديل الذي يمكن ان يمدّه بطاقة سحرية تعوضه عن كل ما سيفقده من افكاره الخزية التي كانت تمدّه بطابعها النظري وغذاء وعيه الشعري. لهذا كله كانت الاسطورة في شعره تجسيد حالة الانكسارات وما يحتاج الضمير الانساني من تناقضات وازمات حضارية»^(٢٢). ومن ذلك استخدامه لرمز قابيل في قصيدة (المومن الغمياء)^(٢٣):

من أيّ عش في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟
«قابيل» أخف ردم الجريمة بالازاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور او ابتسامات النساء

ان يستخدم شخصية (قابيل) كرمز للانسان الذي يقترف الخطيئة، اي الذي يقتل أخاه ويحاول اخفاء هذه الجريمة، انه الانسان الذي يتخلى عن انسانيته، وليس بالضرورة ان يكون الرمز، ان الصورة الرمزية، هنا، نابعة من الاسطورة، والرمز الذي تستند اليه، اما ان يكون طبعياً كرموز الخير والشر والمعرفة والجهل لانه يستند الى معطيات الطبيعة الاساسية مثل (النور، الليل، الظلام، البرد) واما ان يكون تقليدياً مثل رموز الخصب والبعث والموت كرموز (تموز، المسيح، عزرائيل، قابيل،

بعل، اللات، عشتار). واما ان يكون خاصاً، وهو الرمز الذي يصنعه الشاعر بنفسه في شعره ليكون ذا دلالة معينة كما فعل السياب مع رمز المخبر حينما ابتدعه في شعره ذلك ان الرمز الخصوصي الذي يطرحه «الشاعر هو الذي يظل يمتلك نكهته الخاصة به لانه يتغذى على انسيابية حميمة تقوده الى الالتحام بالحياة وبالقصيدة عبر بناء قويم اعتمده الشاعر ليكون دليلاً الى التفاعل»^(٢٤).

ومن الصور الرامزة صورة (أبي يعلى) لدى حميد سعيد حينما طرح هذه الشخصية التراثية^(٢٥):

ابو يعلى ضيّع تاريخ السطو
فلا بدوي بين البدو ولا حضري بين الحضر

ان الصورة تعتمد على الاخبار، وتعتمد على صورة التصريح والسرد اكثر من الرسم، لهذا فانها تصبح مجرد رمز يحتوي الصورة لاكتشاف ابعاد الشخصية ووضع تصوّر عنها، انه اضاع تاريخ السطو، فلا هو بالبدوي بين البدو، ولا حضري بين الحضر، مما جعل الصورة الرامزة مرتبكة لانها تخضع الى الرمز اكثر من التصوير، انها صورة قائمة على مفهوم او فكرة او موضوع معين وليست مستحدثة، مما جعل الشاعر موزعاً بين المعنى الاساس للرمز وبين المضمون المستنبط فيها. انه يستفيد من الرموز العربية المستمدة من التراث او التاريخ مما يجعل الصورة ذات بعد رمزي.

الصورة المنمقة :

وهي الصورة التي تحتوي على «احسن التأليف او براعة الالفاظ»^(٢٦) حيث يعتمد الشاعر الى الاهتمام بالالفاظ، وتنميق البناء الفني المرتبط باللفظة اكثر من اهتمامه بالمضمون. وعلى هذا الاساس تكون هذه الصورة ذات بعد شكلي اكثر من كونها ذات بعد عضوي، حيث تصبح ذات بناء شكلي يعدها عن العفوية تنحصر في نطاق اللفظة مما جعل عناصر الصورة معطلة نتيجة سيادة عنصر اللغة وشيوع الالفاظ المختارة، اي انها تنبثق من مخيلة الشاعر واحتدام عواطفه وانفعالاته في

موقف ما وليس لها هدف، لذا تظل قاصرة لا تؤدي الهدف المعين، كما يبدو في شعر نازك الملائكة (٢٧):

البحر تلهو عرائس الماء في تراميه الف جوقه
يلبس غيماً، ينشرن أجنحة من ضباب
عرائس البحر ضيعتني
زورق شوق هيمان في فضة العباب
وصيرتني
فراشة الرغو والسحاب

ان التزييق ظاهر في سبك العبارة، وفي رسم الصور، فالعرائس يلبسن غيماً وينشرن أجنحة من ضباب، كما أنها وصفت العباب بالفضة، والرغو والسحاب بالفراشة، واستعانت بالتشبيه من دون ذكر ادواته.

الصورة الذهنية :

وهي الصورة التي تبرز «نتيجة لعمل الذهن الانساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له» (٢٨). وتدعى، احياناً، بالصورة العقلية، لأنها ناتجة من عمل العقل وتركيز الشاعر على الجوانب العقلية، أكثر من تركيزه على العواطف والمشاعر، وعموما تكون ذات ابعاد فلسفية، وترد لدى الشعراء الذين يولون اهتماما خاصا للجوانب العقلية والفلسفية في طرح آرائهم ومواقفهم من ذلك صور الشاعر سامي مهدي في قصيدة (النهر) حيث عبر عن موقف ذهني، وعن فكرة الزوال لديه، وهي فكرة ذات اتجاه فلسفي حينما يصف مسيرته فيقول (٢٩):

يكبر النهر
ويتتهي دورة اخرى،
ولا يتعب
تمتد المسافات،
ولا يتعب

هذا النهر تاريخ من الاحياء والاموات ،
والاعشاب والاشجار . .
لا يتعب هذا النهر ،
لا ينصب ،
والناس حفيون بما يعطي ،
وما يمنح . .
لكني مع النهر أصول .

ان هذه الصور فيها امعان بالذهن ، وللحياة ، وفيها اهتمام بالفكرة ، في حين
نرى العاطفة تنحسر امام تركيز الشاعر على البعد الفلسفي للقصيدة .

الصورة النفسية :

وهي الصورة التي يحاول الشاعر فيها « ان يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه
وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك » التوقيع الموسيقي الذي يعد أساساً في كل
عمل فني^(٣٠) . وهذا ينبع من خضوع التشكيل المكاني في الصورة الى فلسفة نفسية
غايتها « إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها . وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في
ان يشكل الطبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقاً
لتصوراته الخاصة ، اذ رأى ان هذا هو الطريق الوحيد او الاسلوب الاصدق في
التعبير عن نفسه »^(٣١) . وصار الشاعر في العصر الحديث لا يستند الى الطبيعة بكل
مفرداتها ، وانما يستند الى الحياة بكل مفرداتها حيث نجد الشارع والبيت والعمارة وكل
المفردات الحديثة التي ادخلتها الثورة الصناعية ، وذلك لان هذه المفردات من اكثر
الاشياء التي اثارت قلق الانسان وخلقت صراعاً حاداً في اعماقه ، وبذلك صارت
النهضة التقنية وسيلة من وسائل اثاره النفس وخلق الامراض والصراعات والارتباك
في دواخلها ، ومن هنا فان الصورة الشعرية النفسية هي صورة تنبع من تأثير الحياة
المعاصرة ، ومن تأثيرات الواقع الجديد ، وهذا ما يجعلها تعبيراً عن واقع معين وليس
خارجة عنه على اعتبار انها « تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها الى عالم الفكرة اكثر من

انتائها الى عالم الواقع»^(٣٢) . ولهذا اجد ان الصورة النفسية تعبر عن حالة من حالات الصراع مع الذات ، وهي تعبير عن القلق او الخوف او الصراع الداخلي حول فكرة او موقف او حدث او ظاهرة تلح عليه ، وقد كثرت مثل هذه الحالات في العصر الحديث نتيجة مؤثرات التطورات الصناعية ونتيجة اتساع مشاكل الحياة وتشعبها وتعدد جوانب انتشارها وخير من مثل هذا القلق والاهتزاز في المشاعر والافكار سامي مهدي في قصيدته (النوم) حيث يقول^(٣٣) :

او يقتلني لص ،
وقد يدهسني الباص فلا افلت من مقصلة الموت
ومن يدري ؟
فقد تغري بقتلي امرأة بادلتها الحب
وقد يغدر بي حتى صديقي . .
واذا عدت الى البيت
قد يرتابني جاري
وقد ينكرني اهلي فلا يفتح لي باب
وقد انسى فلا اذكر حتى موقع البيت
ومن يدري ؟
فقد أسقط ميتا في الزحام
يا فراشي
طر بعيدا بي
بعيدا . .
كي انام

ان شعوره شعور حاد بالخوف من الموت ، ضمن احساس قوي بان هذه الحياة المتشعبة الاطراف تكاد تنقض عليه لالتهامه . فهو يخشى ان يقتله لص او تدهسه سيارة ، او تقتله امرأة بادلها الحب ، او يغدر به صديق ، او يرتاب به جاره او ينكره اهله ، او ينسى موقع بيته ، او يسقط ميتاً في الزحام ، فهذا حاول الابتعاد عن كل هذا

الواقع وهذه المفردات السائدة في الحياة الى الحلم . انه هروب من الواقع الى اجواء بعيدة . ان كل هذه المفردات التي ذكرها تدلل على حالة من الاحساس بالخوف وبعدم الثقة بالنفس او بالآخرين لانه يعيش حالة الفصام ، والانهار الداخلي ، وهي حالة غريبة تجعل الانسان بعيدا عن واقعه ملتصقا بذاته يتصور كل الناس اعداءه ولا يثق بأحد فيحاول الابتعاد عن المجتمع ، وبهذا فرط بعنصر مهم لدى الانسان ، وهو كونه اجتماعيا بطبعه ، فتركه يتجرد عن مشاعره الانسانية .

الصورة الخفية :

وتكثر في الشعر الكلاسيكي ، وهي الصورة «التي يجب ألا تخلط بما هو رث او ذابل ، تظل «تحت امكان الرؤية الكاملة» وتوحي بالعيني المحسوس دون أن تسقطه بشكل نهائي وتوضحه . كما ان نقص النغمة العالية لديها ما يؤهلها للكتابة التأملية»^(٣٤) . وهي ذات بعد مستقبلي تأملي ينظر الى الاشياء نظرة عميقة وبعيدة المدى تركز حول فكرة او لفظة معينة يتركها الشاعر من دون تفسير ، كما يبدو في قول نازك الملائكة في قصيدة (السفينة التائهة)^(٣٥) :

يا ليل ما نفع الأسى؟ يا بحر، ما معنى الرجوع؟
النوء يصخب داوياً، والموج يهزأ بالقلوب
أنى تسير سفيتتي الحيرى إذن؟ أنى الرجوع؟
فلنمض للمجهول ذلك وحده ما تستطيع

ان لفظة (المجهول) هي من قبيل الصورة الخفية ، فهي غامضة ، وغير معروفة الابعاد ، انها اشارة الى ان ثمة اشكالية معينة تبعتها عن متناول الفكرة ، فالمجهول هنا غير محدد ، غير واضح ، غير موضوع في سياق تفسيري او وصفي لبيان هيئته ، وابعاده .

الصورة الجذرية :

وهي صورة التعبير الادبي الذي يبدو «غير شعري» ، اما لانه مألوف جدا او مستعمل جدا او لانه معروف على الصعيد التقني او العلمي . ان الصورة الجذرية

تأخذ الاداة المجازية كشيء يخلو من التداعيات الانفعالية الواضحة، مما يمت بصلة الى الحوار النثري العملي او المجدد»^(٣٦)، اي انها الصورة الشعرية التي ترتبط بحد ادنى من الشعرية، وتنحاز نحو البناء النثري، ومثل هذه تظل رهينة امكانية الشاعر في التعبير عن كفاءته الفنية في صياغة الصورة ورسم ابعادها، وعموما يشكل مثل هذا النموذج دليلا على هبوط ملكة الشاعر، او تدني احساسه بالتصوير، انه هبوط الشعر الى مستوى النثر بحيث تصبح الصورة الشعرية ذات سياق خبري غايته توصيل الخبر او الفكرة، وليس غايتها التصوير لما يكتنفها من نضوب في الاجواء الشعرية وتضخم في النثرية، ومن ذلك القصائد التي تتناول موضوعات آنية ومباشرة تهبط الى مستوى التسطح، كما يبدو على قول الشاعر^(٣٧):

طوبى لبغداد فتاها الفعّال
الصادق القول غداة الاقوال
والامل المرجى بين الآمال
ومبعث الفخر لكل الاجيال
طوبى لبغداد فتاها الفعّال

انها اقرب الى النداء، فالتشبيه مفقود ومنطوي تحت وهج انفعال الشاعر بالموقف لانه يهنيء بغداد بفتاها، ثم يسرسل في الوصف عندما يصفه بالصادق والامل والفخر، فيسقط في النثرية بالرغم من كونه حاول مداراة هذا السقوط بخلق ارتفاع موسيقي متلاحق.

الصورة الافتراضية:

يقصد بها الصورة التي يثير فيها الشاعر «الطبيعة اثارة وهمية وقلما تستقيم له الصورة النافذة حيث تسقط في حدود التشبيه والمقابلة وما اليها»^(٣٨). اي انها تتداعى في حلبة الطبيعة بوصفها وسيلة في التشبيه، اي استخدامها لاشاعة نوع من التصوير الحسي المعتمد على معطيات الطبيعة في رسم الصورة فيقترب من مبدأ ارسطو في المحاكاة، وهذا ما يبدو على قول البياتي^(٣٩):

ولدي الحبيب
ناديت باسمك، والجليد
كالليل يهبط فوق رأسي، كالضباب
كعيون امك في وداعي، كالمغيب
ناديت باسمك
في مهب الريح

فصيغة التشبيه بالليل والضباب والمغيب مع استخدام اداة التشبيه المتكررة (ك) هي صيغة مباشرة في التشبيه الحسي واستخدام معطيات الطبيعة مشبها به، اضافة الى طرح لفظة (الجليد) وعبرة (في مهب الريح) بجانب اسم ابنه هي صيغة اقرب الى المقابلة، حيث يقترب من المباشرة غير المفرطة حينما يجعل من ابنه وعيون الام هما الجانب الآخر من هذه المقابلة التي طرحها بشكل معادلة تعتمد على التشبيه، ويبدو ان حنينه الى وطنه دفعه الى ذلك فجاء انفعاله بالموقف اكثر وضوحا وتأثيرا على الصورة.



الصورة المتوسعة :

وتعني الصورة التي تمتلك سعة مجازية أكثر من ابعادها الظاهرة، وهي «صورة التفكير التنبؤي والتقدمي» وهي تلك التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة»^(٤٠). ويبدو انها ذات سمة فلسفية بعيدة الجذور، كما يبدو من استخدام الشاعر علي الحلبي للفظ (الهيولي)، والتي تعني المبدأ الاول في الوجود الذي عده فلاسفة اليونان في مرتبة ادنى من الصورة باعتباره يمثل المحتوى او المضمون لاعتقادهم ان الجانب الجوهرى الاعلى في الوجود هو الشكل، وان ترابط ترابطاً جوهرياً مع الصورة^(٤١).

هيه يا شاعر الهيولى .. ترنم
انا صديان .. للشعور العميق

يسود نوع من الانتقاء للفظ لغرض بيان الفكرة، او السعة المجازية التي

تكتنف الصورة واجواءها .

الصورة المتكاملة :

هي الصورة التي «تشارك أكثر من حاسة في تكوين»^(٤٢) اجزائها ومفرداتها، ذلك لان الكمال في الصورة الشعرية «ينشأ في عبارة خيالية تخلق استجابة خيالية صرفة تتخطى حدود الموضوع الى التجربة الانسانية في جميع الجوانب ومع ذلك فانها مكتفية تماما في نطاق هذه الحدود»^(٤٣) . ولا يمكن رسم صورة متكاملة بالمعنى التام، لان المثال هو فكرة خيالية، وانه مجرد افتراض للوصول الى ما هو مقنع، لهذا فان الصورة التي نبحث عنها هنا هي صورة تمتلك ميزة اضافية لكونها قائمة على أكثر من حاسة، وربما تكون هذه الصورة قائمة على حاستين فقط، او انها صورة متشكلة من صورتين او أكثر مدموجتين بسياق صورة شعرية موحدة تفاعلت فيها الحواس من أجل منحها فرصة لتصورها . ومن امثلة ذلك قول نازك الملائكة^(٤٤) :

وفي شفتي بيدر
ووجه القصيدة يقبل مشتعلًا، يتكسر
شعاعا، شعاعا، يرطب روجي
ويلثم كل جروحي
ويغرسني وردة فوق مجدبة من سفوح

يمكن ان نجعل من هذا النص صورة شعرية واحدة ترتبط فيما بينها ارتباطا عضويا من خلال الاستفادة من اداة الربط (و)، وذلك لارتباطها بفكرة واحدة هي التعبير عن معاناة الشاعرة في كتابة القصيدة، وتدفع احساسيسها خلال لحظة التوقد، كما ان هذه الصورة تحتوي على مدركات حاسة البصر مثل البيدر ووجه القصيدة الذي يقبل مشتعلًا، وعلى مدركات حاسة الذوق عبر الشفة من خلال فعل اللثم . اما حاسة الشم فيمكن الاستدلال عليها من خلال فعل الغرس حينما تُغرس الوردة في سفوحه، وعليه فان هذه الصورة تشارك فيها أكثر من حاسة، لكن مسألة التكامل

والمثال تظل نسبية لا يمكن البت بها، وان بدت هذه الصورة منتقاة، صورة حاولت الشاعرة تنميقها واضفاء طابع الصنعة عليها، اضافة الى ان صياغتها صياغة متطورة ومقنعة، لكنها ذات طابع خيالي فيه نوع من التجلي الصوفي.

عناقيد الصور :

يعني ذلك تلاحق الصور وتتابعها، ويدعى، احيانا، بتراكم الصور، وهو ينبع من تزامم الافكار والمواقف والحاحها حيث يعتمد الشاعر الى الامساك بها الواحدة تلو الاخرى حينما يرسمها بسرعة من دون ان يشبعها، او يمنح كل حاسة او كل فكرة ابعادها الكافية، وهذا ما يخل بالطابع الفني لتركيب الصورة ويجعلها تفتقر الى الكمال، لكن هذه الميزة تفيده في الشمول، وان قللت من نسبة التركيز والتكثيف وتعرقل عمليتي التشخيص والجدة والفاعلية، وهذا لا يمنع من وجود هذا التراكم، كما في قول شاذل طاقة^(٤٥) :

جيش الظلام
والغيمة الدكناء والغاب الحزين
وانامل الجبل الشموخ تجوس في وجه الغمام
والليل . . . والافق البعيد

انها صورة كلها ذات لون رمادي، فالظلام كالجيش والغيمة دكناء، والغاب حزين، والجبل يجوس الغمام، اضافة الى الليل والافق البعيد، وهذا يدل ان ثمة صورة رمادية (ليلية) واحدة تتلاحق وتكرر عدة مرات، وهذا ينبع من سيادة شعور عميق بالحزن والاسى لدى الشاعر حيث «تزدحم الصور حول فكرة واحدة» مما دفع بعض النقاد الى الاعتقاد بان الشاعر شاذل طاقة «يكوم الصور بحيث تتراكم وينجم عن هذا الركام تناقض . وتناقض يدل على كذب التجربة»^(٤٦). وهذا التراكم في الصور «لا يعني كذب التجربة، لان هذا معناه نهاية الشاعر»^(٤٧). . . ذلك «لان تتابع الافكار وتزاحمها احيانا قد يلح على الشاعر بحيث يقسره على الانفعال الآني

بالحوادث فينشأ هذا التراكم، وليس هذا مبرراً لاتهام شاذل بكذب التجربة»^(٤٨).
والتراكم «يدلل على تراكم الاحداث المنبثقة عن عناقيد الصور وطبيعة تشكيلها وهو
تشكيل يعبر عن محاولة لتصوير الاشياء»^(٤٩).

ويلاحظ هذا التراكم في تتابع الافعال المضارعة لدى حميد سعيد بقوله^(٥٠):

تنزل مسرعةً
يمسح عصفور أخضر
ريش جناحيه بحافتها المهروشة...
يهرب،
والمهرة تهرب
والسنبله الذهبية تهربُ

فالافعال (تنزل، يمسح) وتكرار (تهرب) ثلاث مرات يدلل على حصول من
التراكم، او التوزع العنقودي في الصورة، وذلك «لتواصل الزمن الحاضر وتألقه في
ذهنه»^(٥١).

ويلاحظ ذلك أيضاً في شعر علي جعفر العلاق، عندما تتعاقب الصور كالعناقد
وتتواشج بشكل يكشف عن تطور هذا الأسلوب لدى جيل الستينات اكثر منه لدى
شاذل طاقة، كما يبدو في قصيدة (تخطيطات في دفاتر ابن زريق البغدادي)^(٥٢):

وسادة وجهي،
وغصن ماء
احمل في نعاسه وجوهكم،
يا شجر الكرخ، وأنسى أن لي
من عمركم عامين
تركت فيها يدي،
عمري المبتل،
جثت،

دوغما عينيّن . .

«فالصورة تتوالى . . وتتكاثر . . وتشابك فكان القصيدة عنده عنقود من عناقيد كروم الشام! على الرغم مما يشوب بعض قصائده من غموض مستغلق»^(٥٣).
ويبدو انه رأى في هذا التراكم والغموض في صلته بابن زريق البغدادي فحاول تطوير هذه التجربة وإضافة شيء من العمق إليها في قصيدته (المشيء بين أرضين) في مجموعته الثانية (وطن لطبور الماء) حيث يقول^(٥٤):

وجهي غصنٌ
ضائع في الماء
أحمل في نعاسه علامةً،
يا قمر الكرخ، ويا حجارة الساء
ولست أنسى أن لي
من عمركم عامين
تركت فيها يديّ، عمري المبتلّ،
جئت دوغما عينيّن

ان ثمة تطورا واضحا قد حصل في صوره، فقد دمج صورتي (وسادة وجهي او غصن ماء) بصورة واحدة هي (وجهي غصن / ضائع في الماء)، وبهذا تخلص من حرجة تراكم الصورتين، ثم تلاهما بصور اخرى مما يعني ان الشاعر احس بضرورة تطوير صورته الشعرية وإضافة شيء ضروري للصورة فكان ان طورها وعمقها وزاد طابعها الحسي بشكل مؤثر.

هوامش ومراجع

- (١) سي - دي لويس، الصورة الشعرية: ص ٨٣.
- (٢) زهور دكن، في كل شيء وطن: ص ٥٤.
- (٣) معد الجبوري، وردة للسفر: ص ٧٦.
- (٤) الصورة الشعرية: ص ١٣١.

- (٥) نفسه : ص ٩٣ .
- (٦) ارشد توفيق ، الوقوف خارج الاسماء : ص ٣٨ .
- (٧) كاظم نعمة التميمي ، مقاطع من قصيدة الحياة اليومية : ص ٦٤ .
- (٨) كمال الحديشي ، قصائدنا : ص ٤٧ .
- (٩) قصائدنا : ص ٩ .
- (١٠) الصورة الشعرية : ص ١٠٤ - ١٠٥ .
- (١١) كاظم نعمة التميمي ، اسراء في سهاوات أخرى : ص ٢٩ - ٣١ .
- (١٢) ياسين طه حافظ ، البرج : ص ١٩٣ .
- (١٣) قيس كاظم الجنابي ، في الذاكرة الشعرية : ص ٢٤٢ .
- (١٤) ياسين طه حافظ ، الشيد : ص ٥١ .
- (١٥) ياسين طه حافظ ، الحرب : ص ٢٤ .
- (١٦) سامي مهدي ، اوراق الزوال : ص ٩٨ .
- (١٧) د . عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه : ص ٢٤٦ .
- (١٨) ديوان السياب : ٢٥٧/١ .
- (١٩) حسب الشيخ جعفر ، الاعمال الكاملة : ص ١٨٨ .
- (٢٠) فاضل ثامر ، معالم جديدة في ادبنا المعاصر : ص ٢٣٤ .
- (٢١) د . علي البطل ، الصورة في الشعر العربي : ص ٢٩ .
- (٢٢) عبد الرضا علي ، الاسطورة في شعر السياب : ص ٨٩ .
- (٢٣) ديوان السياب : ٥١٠/١ .
- (٢٤) قيس كاظم الجنابي ، الصورة الشعرية عند السياب ، مجلة البيان (الكويت) ع (٢٥٠) ك ٢ ١٩٨٧ :
- ص ٥٦ - ٥٧ . <http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
- (٢٥) ديوان حميد سعيد : ١٥١/١ .
- (٢٦) د . مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد الادبي : ص ٤٠ .
- (٢٧) نازك الملائكة ، يغير الوانه البحر : ص ٧٧ - ٧٨ .
- (٢٨) الصورة في الشعر العربي : ص ٢٨ .
- (٢٩) سامي مهدي ، اسفار جديدة : ص ٧٧ - ٧٨ .
- (٣٠) د . عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسي للادب : ص ٦٥ .
- (٣١) المرجع السابق : ص ٦٥ .
- (٣٢) نفسه : ص ٦٦ .
- (٣٣) سامي مهدي ، اوراق الزوال : ص ٧٠ - ٧١ .
- (٣٤) اوستن وارين ، ريتيه ويلك ، نظرية الادب ، ترجمة : محي الدين صبحي : ص ٢٦١ .
- (٣٥) ديوان نازك الملائكة : ٦٠٥/١ .
- (٣٦) نظرية الادب : ص ٢٦٢ .
- (٣٧) علي الحسيني ، آمنت بالعراق : ص ٤٢ .

- (٣٨) د. احمد مطلوب، الصورة في شعر الاخطل الصغير: ص٦٩.
- (٣٩) عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال والزيتون: ص٥٢.
- (٤٠) نظرية الادب: ص٢٦٣.
- (٤١) علي الحلي، المجموعة الشعرية الكاملة: ٣٣٠/٢.
- (٤٢) الصورة في الشعر العربي: ص٢٨.
- (٤٣) الصورة الشعرية: ص٨٥.
- (٤٤) يغير ألوانه البحر: ص١١٣.
- (٤٥) شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة: ص١٦١.
- (٤٦) عبد الجبار داود البصري، القمح والعوسج: ص٨١.
- (٤٧) قيس كاظم الجنابي، شاذل طاقة والبحث عن الجذور، آفاق عربية ع (٣) س (٤) تشرين الثاني ١٩٧٨: ص٢٣.
- (٤٨) قيس كاظم الجنابي، شاذل طاقة والبحث عن الجذور، مجلة آفاق عربية ع (٩) س (٧) مارس ١٩٨٢: ص٢٤.
- (٤٩) قيس كاظم الجنابي، عناقيد الصور، جريدة القادسية (بغداد) ع (٢٣٧٠) س (٨) في ٨/١٢/١٩٨٧: ص٤.
- (٥٠) ديوان حميد سعيد: ٣٦٢/١.
- (٥١) في الذاكرة الشعرية: ص٧٩.
- (٥٢) علي جعفر العلاق، لا شيء يحدث.. لا أحد ينجي: ص١٨ - ١٩.
- (٥٣) احمد نصيف الجنابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة: ص١٢٣.
- (٥٤) علي جعفر العلاق، وطن لطيور الماء: ص١٢٣.



الأدب المقارن

هل هو منهج نقدي حديث ؟

عبدالمطلب صالح



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrir.com>

بعد التطور الذي حصل في مفهوم الأدب المقارن، خاصة بإسهام الناقد الأمريكي (رينيه ويليك) في ضرورة اهتمام الدراسات المقارنة بالابداع الفني وفلسفته مما يوضحه النقد الأدبي، وجدت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن مستهدفة بانتقاد المدرسة الأمريكية^(١)؛ ناهيك عن مواقف بعض الباحثين العرب، مثل الدكتور صلاح فضل^(٢)، الذي احتذى (رينيه ويليك) واضرا به في التقليل من شأن الثبت من العلاقات التاريخية التي تستند إليها مقولة «التأثر» و«التأثير» التي تتمسك بها المدرسة الفرنسية في هذا المنهج .

وجهات نظر مختلفة

إن اهتمام الدراسات المقارنة بالابداع الفني وفلسفته يحيلنا على وظيفة مهمة من وظائف النقد الأدبي الذي يسلط أضواءه في نصوص الأعمال الأدبية التي نعدّ الوصول

إليها، دارسين، مفسرين في مرحلة لاحقة أهم عمل بعد التثبت من العلاقات التاريخية التي تقوي برباط لا انفصام لعرا، الحقائق الفنية الابداعية التي هي محجنتا كمقارنين وهي الغاية التي ينبغي أن يقرها الأدب المقارن.

وهذا الموقف نتج عن بعض الآراء المتطرفة لمريدي المدرسة الفرنسية، خاصة ما نادى به أحد رواد الأدب المقارن الفرنسيين، وهو الباحث (بول فان تينغن) :

«إن الأدب المقارن الحقيقي يحاول، ككل علم تاريخي، أن يشمل أكبر عدد ممكن من الوقائع المختلفة الأصل، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة منها على حدة : فهو يوسع أسس المعرفة كما يجد أسباب أكبر عدد ممكن من الوقائع . أريد أن أقول : ينبغي أن نفرغ كلمة «مقارنة» من كل دلالة فنية، ونصب فيها معنى علمياً...»^(٣).

ويرد الباحث الروماني (الكسندر ديميا) على وجهة النظر الفرنسية قائلاً : «وفيما يخص علم الأدب المقارن، كمجال علمي من مجالات الأدب، فإن مادة أبحاثه الموضوعية المتواصلة هي الناحية الخاصة بالظواهر الأدبية بالذات وليس مجرد دراستها كل على حدة، أو في مجاميع ضمن مرحلة تاريخية مناسبة، بل تناسب تلك الظواهر مع شبيهاها في أجواء قومية أخرى، هنا يتوجب علينا أن نلاحظ أن الاختلافات اللغوية في مثل هذا التناسب لا تعتبر أساساً كافياً لبحث من هذا القبيل رغم أهميتها الكبيرة، ذلك لأن التناول المقارن يتم حتى بين الآداب ذات اللغة الواحدة»^(٤).

وزيد (الكسندر ديميا) راداً (تينغن) فيما قاله أنفا :

«فقد تمسك (بول فان تينغن) مثلاً في وقت ما بأن «مفهوم المقارنة يجب تخليصه من أية أثقال جمالية، وإبقاؤه مجرد فكرة تاريخية». لهذا السبب بالذات أصبح من الضروري جداً مساعدة النقد الأدبي الذي يعمل على تبيان التشابه الجمالي - الأدبي للظواهر المطروحة للنقاش سلفاً أو خلال عملية البحث. وبدون ذلك يتحول علم الأدب المقارن إلى ثقافة مقارنة أو تاريخ مقارن أو فلسفة مقارنة...»^(٥).

«إنَّ علم الأدب المقارن، كغيره من المواد الانسانية الأخرى، يتطلع إلى التجديد الفلسفي، حيث يساهم بتأدية قسطه في حل المسائل الكبرى التي تمس جوهر الأدب، وعلم الجمال العام»^(٦).

إن الابداع الفني الذي يكشف شخصية الفنان بما تطرحه من مواقف إنسانية، واجتماعية مما هو مرتبط بالمحتوى الفكري هو الجانب الآخر للقضية الأدبية التي هي في خاتمة المطاف وحدة لا تتجزأ : محتوى فكري بكل ما يخرجه من سمات اجتماعية وانسانية يضيئها الشكل الفني والأسلوب الجمالي الذي يضمن له الذبوع ويجعله في مركز اهتمام القراء الناقدین .

«والمضمون والشكل في المؤلف الفني مترابطان ترابطاً عضوياً حتى أننا حين نتكلم عن الشكل، لا نستطيع أن نفصله عن المضمون إلا ذهنيّاً، ومن البديهي^(٧) لهذا السبب تعذر دراسة الشكل في العمل الفني منفصلاً عن مضمونه الذي يحدد هذا الشكل . . .

والموضوع هو أحد عناصر المضمون الأساسية في العمل الفني . . والمهم في العمل الفني ليس الموضوع فقط، بل فهمه، وليس فهمه بشكل مجرد بل بشكل فني . وفي الفن يعطي دائماً تقويم فكري لما يَصوّر . هذا التقويم يعبر عنه من خلال الانفعالات المنبثقة في صور العمل الفنية، وشخصياته النموذجية .

إن احدى الخصائص المميزة للفن، بالمقارنة مع أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى تقوم، بالضبط، في أن الفن انعكاس انفعالي صوري للحياة .

والموقف الانفعالي من العالم هو من طبيعة كل إنسان . لكن الانفعالية في الفن تؤدي وظيفة خاصة، فهي لا تستخدم للتعبير عن موقف الفنان من الموضوع فحسب، بل لإظهار ماهية هذا الموضوع أيضاً وتقويمه الجمالي، فتشكل إذن، أهم عناصر المضمون في العمل الفني»^(٧).

المضمون والشكل

من كل ما تقدم، نستطيع أن نفسر العلاقة الجدلية بين المضمون في وجهه التاريخي والاجتماعي وبين الشكل الفني الذي لا يفتأ يحمل أسرار الابداعية المنعكسة عن عناصر المضمون، سواء كانت هذه العناصر موضوعية أم ذاتية؛ لأن المضمون هو الذي يهب الشكل صفاته، والأسلوب الذي يستقي من مفردات اللغة، القوة، اللفظة الموحية، التناسق بين أجزائها بشكل يرتبط فيه لاحقاً بسبقها بصورة فريدة تحمل أصالة ذلك العمل الأدبي وتمنحه سر التأثير.

يقول أستاذ الأدب المقارن في «السوربون» (ر. اتيامبل) : «أرغب في أن يكون مقارننا رجل ذوق ومتعة، أريد أن لا تكون كل دراساته السابقة إلا وسيلة لقراءة النصوص بذكاء أكثر. . أريد المقارن مشغولاً بالشعر، وبالمسرح أو بالروايات وذلك كما يريد (لانسون) أن يكون مؤرخه الأدبي . . .

وهذا نرد الاعتبار للنقد الذي كثيراً ما أهمل من طرف مقارنينا، ولم انس السيد (رينيه ويليك)، كما لم أنس أنا، بأنه في المقارنة . . لن نقبل بنسيان الأدب في «الدرس»^(٨). ويلجّ الباحث المقارن الدكتور ابراهيم عبدالرحمن محمد، على أن «الأدب المقارن» ليس سوى وسيلة من وسائل نقد النصوص والأعمال الأدبية وتقويمها، أو هو إذا أردنا تحديد ذلك بدقة، صورة للنقد في شكله الحديث، ذلك النقد الذي يأخذ في اعتباره أثر هذه الصلات الوثيقة بين الآداب الحديثة، عند تحليل النصوص وتقويمها. كما تلجّ هذه الدراسة التاريخية حول. نشأة «الأدب المقارن» وتطوره، على أن التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب المختلفة أمر حتمي ودائم، بحيث لا نستطيع الزعم بأن أدبا حديثا مهما كانت أصالته، وعراقته، يخلو من التأثير بآداب أمم أخرى غريبة عليه»^(٩).

والحقيقة أن ما وجده الدكتور (ابراهيم عبدالرحمن) من صلة بين النقد الأدبي والأدب المقارن جدير بأن يحتفى به ويقوم التقويم الأمثل، فهذا الباحث - حسب علمنا - هو الأول الذي استفاد من التطور الذي حصل في مفهوم الأدب المقارن، كما

بينته دراسات العديد من المقارنين في فرنسا - والولايات المتحدة، والدول الاشتراكية، حيث نجد في دراسات الباحث المقارن الروماني (الكسندر ديم)، أن «من الجائز أن تبدو للوهلة الأولى أن العلاقة المتبادلة بين علم الأدب المقارن والنقد الأدبي هي علاقة عابرة تماماً. وبهذه المناسبة ليس عبثاً الإشارة إلى أن العلماء المقارنين، ولأكثر من مرة، قد تجاهلوا، أو على العكس من ذلك، أعطوا أهمية كبرى للبحث في الظواهر الأدبية كهياكل فنية خصوصية»^(١٠).

التأثير والتأثر

إلا أن الباحث (سمير سرحان) بعد أن يقر رأي المدرسة الفرنسية في مفهوم التأثير يجد أن ذلك «يعتمد على البحث في العلاقات التي تمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكتاب والذي ينتهي إلى اثبات حقائق ومعلومات مجّدة»^(١١) لكنه يذكر رأي مدرسة النقد الحديث الأمريكية الذي يقضي بضرورة تقييم العمل الفني ككيان قائم بذاته ومستقل عن حياة الكاتب وشخصيته، من دون أن يختار أي رأي من المدرستين.

وبالرغم من أن (د. رينيه اتيامبل) لا يقر تزمت الباحث الفرنسي (ماريوس فرانسوا جويار)^(١٢) لكنه لا يتخلّى عن مفهوم التأثير المستند إلى العلاقات التاريخية الحقيقية بين آداب من لغات متنوعة؛ لكنه يتبنّى مفهوم النقد الذي يكشف سر الابداع الفني في النصوص الأدبية.

أما موقفنا من علاقة الأدب المقارن بالنقد الأدبي فقد قلنا في غير هذا الموضوع إن المقارن - بكسر الراء - بعد التثبت من العلاقات التاريخية، ينتقل إلى النصوص الأدبية نفسها لتوضيح العناصر التي رشت من العمل الأجنبي في العمل المتلقي، ولرؤية كيفية تلوّن هذه العناصر بالمناخ الأدبي والفكري، بمحتوياته، وكيفية تأثيره في حقيقة الابداع الفني. وهذه هي المرحلة الثانية للدراسة المقارنة التي تلجأ إلى النقد الأدبي؛ إن لم تندمج فيه، وفي ضوءها تتحدد شخصية الكاتب المتلقي، فضلاً عن جلاء الموقف المحلي، والإنساني الذي به يلتزم الكاتب إزاء آداب أخرى تأثر بها.

ونستطيع أن نعدّ مقالة المستعرب الاسباني الكبير (ميغيل آثين پلاثيوس) رداً على من أنكر أهمية الدليل التاريخي في الدراسات المقارنة : «إن الشاهد التاريخي أو الوثيقة المكتوبة - في حالة وجودها - سوف تبرهن على التأثير الذي تؤكده الوقائع والنصوص، لكنها لن تضيف إليه أي قدر من قوة الاقناع العلمي المنبثقة من شواهد هذا التأثير قبل أن يكتشف دليله التاريخي»^(١٣).

ونحن نعتقد كذلك أن المدرسة الفرنسية حين تشدد على إثبات الصلة التاريخية بين الآثار الأدبية التي يفترض أن يكون بينها تأثيرات متبادلة لم تضع المسألة في إطار الجريمة والتحقيقات الجنائية التي تقتضيها. كما يذكر د. صلاح فضل^(١٤)، فالدقة العلمية والتثبت من الأدلة يمنح الدراسات المقارنة ثقة تدينها من الحقيقة، فلا تظل حبيسة التصورات الذاتية، والافتراضات الشخصية، التي هي على طرفي نقيض والحقيقة العلمية.

والحقيقة التي يؤكدّها الدليل التاريخي تنبثق من تفاعل أثر بأثر، وانموذج بمثيله، وتيار أدبي بتيار آخر، وما كانت الحقيقة بالتالي نسخة مكرّرة من كل ذلك، بل هي تحمل العناصر الذاتية للابداع الفني. إن العملية الدينامية في الخلق الأدبي تتم حيث يتمثل الأديب عناصر ثقافته التي تلقاها من لغة أجنبية أخرى، فتستحيل تلك العناصر بعد انعكاسها في الدماغ فالوعي، إلى شيء جديد فيه سمة التفرد والابداع الذاتي.

ولابد لنا ونحن نختم هذه المقالة بأن نؤكد أهمية الدراسات المقارنة في جلاء النصوص الأدبية التي تأثرت بمصادر من لغات أخرى ناقلين ما ذكره رائد الأدب المقارن الدكتور محمد غنيمي هلال في أن «الأدب المقارن بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته في مطالعته، وفي ألوان ثقافته من مختلف الآداب، بل غايته من كل ذلك أن يتعرّف روح الكاتب، وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التي هضمها الكاتب وأخرجها للناس إخراجاً جديداً.

وقد أتى يوماً إلى (جوته) صديقه وسكرتيه (إكرمان) ليهنئه بصدور طبعة

جديدة لمؤلفاته كاملة. فنظر (جوته) إلى أجزاء كتبه مرصوصا بعضها فوق بعض، وأخذ يشرح لـ (إكرمان) كيف زحرت مؤلفاته بما اقتبسه من الأغريق والانجليز والايطاليين والفرنسيين، ثم أضاف إلى ذلك قوله : «كل هذا موقع عليه باسم (جوته)»^(١٥).

الهوامش

(١) د. رنيه ويليك، مفاهيم نقدية؛ ترجمة د. محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، شباط ١٩٨٧ ص ٣٣٠.

(٢) د. صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي، القاهرة، دار المعارف ص ٢٢، الطبعة الأولى ١٩٨٠.

(٣) بول فان تيينغن، الأدب المقارن ص ٢٠ ترجمة سامي الدروبي ١٩٤٨.

(٤) الكساندر ديا : مبادئ علم الأدب المقارن ترجمة د. محمد يونس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧، ص ١١. وقد سبق - بصم السين وكسر الباء - الكساندر ديا - بما ذكره الباحث الفرنسي المقارن (ب. مونتينو) في بحثه الموسوم : «أدب عام وتاريخ الأفكار» ص ٢٢ من كتاب : محاضر المؤتمر الوطني الأول للأدب المقارن المنعقد في بوردو - في ٢، ٣، ٤ آذار ١٩٥٦، باريس، منشورات «يديه». النسخة الفرنسية. ونقيض هذا الرأي ما ذكره د. ابراهيم عبدالرحمن محمد إلى أن «جماعة الثريا» في عصر النهضة «قد نهبت إلى أنه لا يجوز محاكاة الكتاب والشعراء من اللغة نفسها، لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إل جحود اللغة وركودها : «حذار يا من تريد للفتك النمو، وتريد أن تنبع فيها من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة، فتقلد أدباء لغتك . فهذه لا جدوى منها ولا سمو فيها . فليست سوى منح لغتك ما هو في حوزتها سلفا . ولكنني أقول : إننا نستطيع أن نخلق في لغتنا اجناسا من الشعر أكثر جدة وخصبا، إذا بحثنا عنها في آداب اليونان والرومان - النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ص ٢١ نقلا عن د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ص ٢٦ - ٢٧، الطبعة الثالثة، ١٩٦٢.

(٥) المصدر السابق ص ١٢.

(٦) المصدر السابق ص ١٥.

(*) البديهي نسبة إلى «البديهة» هو الصواب، ومن الخطأ أن نقول : «بديهي»، إذ لا يجوز حذف الباء من «البديهة» عند النسب إليها؛ فالأعلام وحدها تحذف منها الياء، قال ابن قتيبة الدينوري، في «أدب الكاتب» :

«وإذا نسبت إلى اسم مصغر - كانت فيه الهاء أو لم تكن - وكان مشهورا القيت الياء منه، تقول في «جُهينة» و«مُزينة» : جهني ومزني وفي «قريشي» : قرشي وفي «هذيل» : هذلي، وفي «سليم» : سلمى، هذا هو القياس إلا ما أشدوا.

وكذلك إذا نسبت إلى فاعل أو فاعلة من أسماء القبائل والبلدان، وكان مشهورا القيت منه الياء، مثل :

ربيعة وبجيلة، تقول : ربعمي وبجلي، وحنيفة : حنفي، وثقيف : ثقفى... وإن لم يكن الاسم مشهوراً لم تحذف الياء في الأول ولا الثاني» - أدب الكاتب ص ٢٨٠، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة.

ونقل الدكتور مصطفى جواد قول الشاعر :

ولست بنحوي يلوك لسانه

ولكن سليقي يقول فيمرّب

فالنسبة إلى السليقة : سليقي لأنها من أسماء الجنس، ولا يجوز حذف الياء منها» فنقول : «بديهي، وقبيلي، وكنيسي، وسليقي، نسبة إلى البديهة والقبيلة والكنيسة والسليقة - انظر قل ولا تقل ج ١، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ص ١٤٨.

(٧) أسس علم الجمال، ج ٢، ص ٥٥ - ٥٦، تعريب يوسف حلاق ١٩٧٨.

(٨) (ر. اتياميل)، أزمة الأدب المقارن، ترجمة د. سعيد علوش ص ٧٠، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨٧.

(٩) د. ابراهيم عبدالرحمن محمد، النظرية والتطبيق في الأدب المقارن ص ٥.

(١٠) الكساندر ديم - المصدر السابق ص ١٢.

(١١) سمير سرحان، مفهوم التأثير، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث، ١٩٨٣، عدد خاص بالأدب المقارن، الجزء الأول ص ٢٩.

(١٢) ماريوس فرانسوا جويار، الأدب المقارن - ترجمة الدكتور محمد غلاب نشر «لجنة البيان العربي» ١٩٥٦ ص ل - م - المقدمة.

(١٣) قال باحث الأدب المقارن الفرنسي، الأستاذ (هنري روديه) : «خطران يهددان الأدب المقارن. ففي أمريكا، وألمانيا مثلاً، يهتمون اهتماماً كبيراً بدراسة الحدث الأدبي فقط معتبراً مشكلة في ذاتها، مقتضياً فحص شكل العمل الأدبي أكثر من مضمونه، بوساطة مقارنات منظمة شرع بها منذ زمن بعيد وأصابتها الإهمال لأنها كانت غير علمية» - انظر : «الأدب المقارن وتاريخ الأفكار» في محاضر المؤتمر الوطني الأول للأدب المقارن، بوردو ١٩٥٧ ص ١٦ - ١٩، باريس، ديديه، النسخة الفرنسية، وترجمتها إلى اللغة العربية في : «عبدالمطلب صالح - دراسات في الأدب والتقد المقارن» ص ٥٧ - ٦٣، مطبعة الشعب، ١٩٧٣.

(١٤) د. صلاح فضل : تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لداني القاهرة، دار المعارف، الطبعة الأولى ١٩٨٠ ص ٢٣ - ٢٤.

(١٥) د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ص ٣٤٩ - ٣٥٠، الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو مصرية - القاهرة ١٩٦٢.

من غوته الى كافكا

محطات في استقبال الأدب الألماني عربيًا



د. عبد الله عبود

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

منذ أواسط القرن التاسع عشر والثقافة العربية تتفاعل بشدة مع الآداب الأوروبية عبر وسائل مختلفة، أبرزها الترجمة الأدبية والنقد والتأثير الإبداعي المنتج. وكان لهذا التفاعل نتائج كبيرة على أدبنا وثقافتنا، منها ما هو إيجابي ومنها ما هو سلبي. فمن النتائج الإيجابية ظهور أجناس أدبية جديدة لم يعرفها الأدب العربي حتى ذلك الحين في شكلها المتطور على الأقل، كالرواية والمسرحية. ومنها أيضا توسيع أفق القاريء العربي وإغناؤه ببعد عالمي رحب، ووضع الهوية الثقافية العربية على المحك في مواجهة الثقافات الأجنبية، مما ساعد على بلورة المعالم الجديدة لتلك الثقافة. أما النتائج السلبية ففي مقدمتها خطر أن يؤدي استقبال الآداب الأجنبية إلى تعميق اغترابنا الثقافي، وأن تلعب تلك الآداب دور بديل جزئي للأدب المحلي، الذي يتعرض

لنافسة قوية قادمة من خارج حدودنا اللغوية والحضارية. فالآداب الأوروبية الحديثة جزء من الثقافات الأوروبية، وهي الثقافات المهيمنة في هذه المرحلة التاريخية التي تتسم فيها العلاقات الثقافية الدولية بتناقضات حادة، تتهدد مجتمعات العالم الثالث، بما فيها المجتمعات العربية، بالوقوع في التبعية الثقافية.

والأدب الألماني أحد الآداب الأوروبية المذكورة، إذ تتفاعل معه الثقافة العربية منذ مطلع القرن العشرين، ولكن هذا التفاعل لم يحظ حتى اليوم بما يستحقه من اهتمام النقاد والباحثين، ومازالت الدراسات التي وُضعت حوله قليلة ومقتصرة على استقبال أعمال أديب ألماني معين في المنطقة العربية. لذا بات من الضروري أن يقوم المرء باستعراض تلقي الأدب الألماني بصورة تاريخية، وأن يرسم الخطوط العريضة للمسار الذي أخذته ذلك التلقي. وهذا ما سنحاوله في هذه الدراسة. ولكننا لن نتمكن، نظرا لضرورات المكان، من أن نقدم عرضا تاريخيا متكاملًا لاستقبال الأدب الألماني عربيا، بل سنكتفي باستعراض بعض محطات ذلك الاستقبال، التي نعتبرها هامة، ونرى فيها «مفاصل» وعلامات مرشدة في تاريخ تلك الظاهرة الأدبية. وللسبب نفسه لن نتمكن من التطرق إلى كل المحطات الهامة والأساسية، بل لابد لنا من أن نقصر على جزء يسير منها.

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

إذا قارنا استقبال الأدب الألماني في المنطقة العربية مع استقبال آداب أجنبية (أوروبية) أخرى، كالآداب الانكليزي والفرنسي والروسي، نجد أنه ينطبق على الأدب الألماني قول المثل الشعبي: «يرزقك الله حجة والنسا راجعة». فبينما ازدهر استقبال الأديبن الفرنسي والانكليزي منذ أواسط القرن التاسع عشر، لم يبدأ تلقي الأدب الألماني إلا مع مطلع القرن العشرين. وبالطبع لم يكن هذا التأخر وليد الصدفة، بل كانت له مقدماته التاريخية، التي يمكن إجمالها في: تأخر العلاقات العربية - الألمانية على وجه العموم. فقد سبق الانكليز والفرنسيون الألمان إلى هذه المنطقة، وتغلغلوا فيها، لا عسكريا واقتصاديا وسياسيا فحسب، بل وثقافيا أيضاً، حيث لجأوا إلى نشر لغتهم وأدبهم في المناطق التي وقعت تحت سيطرتهم الاستعمارية. وعندما قام قيصر ألمانيا فيلهلم الثاني، الذي نسميه «غليوم»، بزيارته الشهيرة إلى

المشرق العربي في عام ١٨٩٨ ، كانت كل أرض قد شربت ماءها ، كما يقال . ولكن لحسن حظ الألمان أنه لم تُتَح لهم آنذاك فرصة للظهور في بلادنا كمستعمرين ، مما أبقي صورتهم إيجابية في أذهان العرب ، بل ولد عند العرب ظاهرة هيام رومانتيكي بكل ما هو ألماني ، وهي ظاهرة أطلق عليها الباحثون تسمية «حب الجرمانية» ، أو «جرومانوفيلي» . لقد أسف الألمان آنذاك لأنهم لم يتمكنوا من الحصول على موطني ، قدم في العالم العربي ، وذلك على الرغم من المساعي الاستعمارية الحثيثة التي بذلتها ألمانيا القيصرية . ولكن تلك الحقيقة المرة التي لم يقبلوها إلا على مضض ، جعلتهم يظهرين في أعين العرب كشعب ليست له سوابق استعمارية .

● شيللر : «الحب والدسيسة»

مهما يكن من أمر ، فإن العرب لم يبدووا إلا في مطلع هذا القرن باستقبال الأدب الألماني من خلال الترجمة . ولم تكن مسألة صدقة أيضا أن يكون أول عمل أدبي ألماني يستقبلونه هو مسرحية الأديب الكلاسيكي فريدرش شيللر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) «مؤامرات وغرام» ، حيث صدرت ترجمتها العربية الأولى عام ١٩٠٠ في بيروت ، وقد أعيدت الترجمة في وقت لاحق على يد حسين صادق . الذي أعطاها عنوان : «الحب والدسيسة»^(١) . وما من شك أن ترجمة هذه المسرحية أكثر من مرة يدل بوضوح على اهتمام عربي كبير بها . ترى ما الذي أكسب «الحب والدسيسة» تلك الراهنية؟ لا أدري إن كان بين القراء الأعزاء من أطلع على هذه المسرحية ، معربة أو في لغتها الأصلية ، فهي من حيث الموضوع والمضمون «مأساة بورجوازية» ، كما يقول علماء الأدب ، موضعها باختصار : فشل علاقة حب تنشأ بين ضابط أرستقراطي ينتمي إلى طبقة النبلاء المسيطرة ، واسمه فرديناند ، وفتاة بريئة جميلة تنتمي إلى الطبقة البرجوازية ، التي كانت تعتبر آنذاك طبقة وضعية . فوالد هذه الفتاة ، واسمها لويزه ، معلم بسيط يقف في مكان قريب من أسفل السلم الاجتماعي . لقد أصبحت علاقة حب كهذه عادية جدا في عالم اليوم ، سواء في ألمانيا أم عندنا . أما في أواسط القرن الثامن عشر ، وقبل أن تحقق الطبقة الثالثة (البرجوازية) انتصارها العالمي عبر الثورة

الفرنسية، فكان الفشل المأساوي هو المصير المحتم لمثل هذه العلاقة. ومع أن هذا الفشل يصيب العلاقة كلها، فإن جانبه المأساوي يصيب الفتاة وحدها، حيث يقتلها أبوها في أعقاب «دسييس» دنيئة، دبرها أهل الضابط الأرستقراطي، للحيلولة دون أن يقترن ابن طبقتهم المسيطرة (فرديناند) بفتاة من الطبقة الدنيا (لويزه).

فحرية النقد الاجتماعي أو شوكتة (إن كان للنقد شوكة) موجهة إذن ضد الطبقة الارستقراطية الإقطاعية، ودولتها الاستبدادية الفاسدة. وهذه إشكالية كان لها في مطلع القرن العشرين، وعلى امتداد النصف الأول منه، راهنية كبيرة في العالم العربي، ولا سيما في مصر، التي سادت فيها آنذاك تناقضات اجتماعية - ثقافية وسياسية، تشبه إلى حد ما تلك التي شكلت مضمون وموضوع مسرحية «الحب والدسييس». وقد مثل هذا الشبه في رأينا مصدر الحاجة الثقافية لاستقبال تلك المسرحية. وبالمناسبة فإننا نتكلم هنا عن «شبه» وليس عن «تطابق»، لأن للعالم العربي تاريخه الاجتماعي - الثقافي، الذي يختلف جذرياً عن التاريخ الألماني. ولذا فمن الخطأ تماماً بأن نطمس هذا الاختلاف جرياً وراء أوجه شبه موهومة، كما يفعل بعض علماء الأدب المقارن الذين ما انفكوا يتحفوننا بـ «أبحاث التشابه».

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● «إبتسامات ودموع»

كانت المحطة الهامة الثانية في استقبال الأدب الألماني عربياً هي ترجمة قصة لكتاب ألماني طواه النسيان في هذه الأثناء، ولم يعد الناس في الأقطار الناطقة بالألمانية يعرفون عنه أكثر من أنه عالم أديان مقارن ومختص في اللغات الهندية القديمة، بحيث بات المرء لا يعثر على اسمه في أي من معاجم الأدباء الألمان. إنه ف. ماكس. موللر. أما قصته التي شاءت لها الظروف أن تلعب دوراً هاماً في استقبال الأدب الألماني عربياً فهي: «الحب الألماني من أوراق غريب».

عربت هذه القصة للمرة الأولى عام ١٩١٣، وللمرة الثانية في عام ١٩٢٢، وقد أنجزت الترجمة الأدبية العربية المعروفة مي زيادة، التي كانت قد ارتحلت مع

أسرتها من لبنان إلى مصر وبدأت بتعلم اللغة الألمانية في المدرسة الألمانية في القاهرة. وبعد أن تلقت عددا قليلا من الدروس، نصحتها المعلمة بأن تطالع قصة «الحب الألماني»، نظرا لسهولةتها ورشاقة أسلوبها، دون أن تدري المعلمة أن تلميذتها النجبية لن تكتفي بمطالعة هذه القصة، بل ستعربها أيضا. فقد سحرت «مي» بالقصة، وماكادت تفرغ من تصفح فصلها الأول «حتى تملكيني روحه الشعرية... وابتهجت بمفاته نفسي المفردة». ومع أن القارئة لم تملك ولو قاموسا للغة الألمانية، فقد «استعنت بالقلم والقرطاس لرسم بلغتي تلك الخطوط البديعة»^(٢). وفي الحقيقة فإن ما استهوى كاتبنا هي تلك النزعة الرومانتيكية المتأخرة، التي تتسم بها قصة موللر. وهذا شيء طبيعي، لأن «مي» كاتبة عربية ذات توجه رومانيكي أيضا، ومن المنطقي أن تستأثر باهتمامها الأعمال الأدبية الأجنبية، التي تنطوي على توجهات قريبة من توجهها. فأفق المتلقي لا يحدد كيف نستقبل الأعمال الأدبية فقط، بل يحدد أيضا أية أعمال نستقبل.

لكن مي واجهت آنذاك مشكلة هامة، هي ضعف كفاءتها على صعيد اللغة الألمانية، أي «لغة المصدر»، كما يقول علماء الترجمة في أيامنا. صحيح أن كفاءتها كانت كافية لفهم معاني النص بصورة تقريبية، ولكنها لم تكن كافية لفهم ذلك النص، إلى درجة تمكنها من ترجمته بشكل مناسب. لذلك جاءت الترجمة أقرب إلى الاقتباس منه إلى الترجمة بالمعنى الدقيق للكلمة. لقد جاءت ترجمة «حرة» إلى حد بعيد. وأول مظاهر تلك «الحرية» هو العنوان الجديد الذي وضعت المترجمة للقصة: «ابتسامات ودموع أو الحب الألماني». وبالطبع لا اعتراض على اللجوء إلى الاقتباس أو الترجمة الحرة، فهما تقنيتان أدبيتان مشروعتان، لهما مسوغاتهما الفكرية والجمالية. ولكن المشكلة تتمثل في أن مي تصر في مقدمتها على أنها مترجمة تنقل بأمانة لغوية ودلالية تامة، وتعتقد أنها «تقيدت بالأصل معنى وتعبيراً، محاولة إبرازه إلى العربية بصيغته الشعرية خاليا من الاستعارة الغريبة والتنميق الشرقي». إلا أن مقارنة بسيطة بين الترجمة والأصل تكفي لإقناعنا بأن مي لم تقيد بالمعنى ولا بالتعبير، وكم كانت ثاقبة نظرة ذلك الرجل الذي سأها: «أأنت ناقله ماكس موللر إلى العربية أم هو

ناقلك إلى الألمانية؟» ولكن المهم في رأينا هو ليس ما إذا كان ما قدمته لنا مي اقتباسا أم ترجمة، بل هو أنها قدمت لنا عملا أدبيا جميلا في لغته وأسلوبه، عملا باقيا، مازال الناس يقبلون على قراءته بشغف، مما جعل دور النشر تعيد طبعه مرات ومرات، في الوقت الذي نسي فيه الألمان أن أديبا ألمانيا اسمه فريدريش ماكس موللر قد كتب ذات يوم قصة عنوانها: «الحب الألماني من أوراق غريب».

● «آلام الشباب فترتر»

ثالث المحطات الهامة في تاريخ استقبال الأدب الألماني عربيا هي رواية رسائل غرامية أظن أن قسماً كبيراً من القراء الأعزاء قد اطلع عليها، أو سمع بها على الأقل. إنها رواية الأديب الكلاسيكي الألماني يوهان فولفغانغ غوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢): «آلام فترتر»، التي ولدت بعد صدورهما للمرة الأولى في عام ١٧٧٤ موجة من أعمال الانتحار في أوساط الشباب، وصلت حتى اليابان، التي يقال عن أهلها أنهم غير عاطفين.

صدرت الترجمة العربية الأولى لهذه الرواية في القاهرة عام ١٩١٩، ومازالت الترجمات تتوالى، بحيث بلغت في هذه الأثناء ما لا يقل عن سبع. ترى ما الذي يدل عليه هذا الفيض من الترجمات لعمل أدبي واحد؟ ألا يدل على شدة الاهتمام بهذا العمل، وشدة الحاجة الثقافية إليه؟ لا جدال في ذلك، ولكن لم كل هذا الاهتمام؟ وما مصدر تلك الراهنية الكبيرة، التي اكتسبتها هذه الرواية عربيا؟ وما هي طبيعة الحاجة الاجتماعية - الثقافية، التي شكلت الشرط الضروري لاستقبال تلك الترجمات السبع؟

إن أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن مصدر راهنية «آلام فترتر» لا بد وأن يكمن في موضوعها، أي «الحب المستحيل»، ذلك الموضوع الخالد، لا في ألمانيا وحدها، بل في كل مكان وزمان تحول فيها الحواجز الاجتماعية والأخلاقية دون لقاء المحبين، فنتج عن ذلك مأساة غرامية. والحب الذي تدور حوله رواية «آلام فترتر» ليس حبا

لا على التعيين، كما يقال. فلو كان كذلك لما انتهى هذه النهاية المأساوية، ولما أفرغ الشاب «فرتر» في رأسه كل تلك الطلقات النارية. إنه حب مأساوي، طرفاه، شاب برجوازي، (أي ابن الطبقة المتوسطة آنذاك)، وفتاة تنتمي إلى الوسط الارستقراطي النبيل، (أي الطبقة الاقطاعية بشقيها: العقاري والعسكري). ومرة أخرى نجد أنفسنا حيال مأساة بورجوازية، يموت فيها الطرف البورجوازي انتحارا (لا قتلا، كما هي الحال في «الحب والدمية»). فقد كانت البورجوازية في أواخر القرن الثامن عشر طبقة أضعف وأدنى مكانة ومرتبة من طبقة النبلاء، ولا يجوز لها بالتالي أن تختلط بالطبقة العليا، متخطية حدودها الاجتماعية. أما مأساة الشاب البورجوازي «فرتر» فتكمن في أنه يرفض هذه الحدود، ولكنه ليس بقادر على تجاوزها، فلا يظل أمامه، وهو الشاب المفرط في الحساسية، إلا الانتحار. ولعل أحد الأسباب الرئيسية للنجاح الكبير، الذي حظيت به رواية «آلام فرتر» في ترجمتها العربية، هو أن المجتمع العربي قد عانى، وربما مازال يعاني من مشكلات اجتماعية وأخلاقية تشبه إلى حد ما تلك التي عانى منها المجتمع الألماني قبل قرنين من الزمن: طبقة بورجوازية صاعدة ومتنامية، تحمل قيما ديمقراطية، تصطدم بطبقة أرستقراطية - إقطاعية هرمة، تتشبث بما كرسته من امتيازات اجتماعية. أليست هذه هي الحال التي كانت سائدة في كثير من بقاع العالم العربي في النصف الأول من هذا القرن، ولم تزل سائغة في بعض بقاعه حتى يومنا هذا؟ تلك هي في رأينا الخلفية الاجتماعية - التاريخية لذلك الاستقبال الواسع والمتنوع، الذي شهدته رواية «آلام فرتر» عربيا، وهو استقبال قل أن حظي به عمل آخر من أعمال الأدب الألماني.

ولكن توفر الخلفية الاجتماعية - التاريخية وحده لا يكفي لإنجاح استقبال العمل الأدبي الأجنبي، بل لابد من أن يتوفر إلى جانبه شرطان ضروريان آخران هما: جودة نوعية الترجمة والتوسط النقدي المناسب. فمن بين «دزينة» الترجمات العربية التي عرفت رواة «آلام فرتر»، نالت الترجمة التي قام بها عن الفرنسية الأديب العربي المعروف أحمد حسن الزيات، وقدم لها عميد الأدب العربي طه حسين، أكبر قدر من النجاح. فمنذ أن صدرت تلك الترجمة للمرة الأولى، وذلك في عام ١٩٢٤،

والطبوعات تتوالى، وكانت آخرها وإن لم يكن أفضلها، تلك الطبعة التي صدرت عام ١٩٨٠ عن «دار القلم» البيروتية. أما أفضلها فهي الطبعة التي صدرت في القاهرة عام ١٩٦٨ ضمن سلسلة «عالم الكتب».

ما الذي تمتاز به ترجمة «آلام فرتر» التي أنجزها الزيات عن سواها من الترجمات العربية؟ إذا أخذنا مقطعاً من هذه الترجمة وقارناه بالأصل، فإننا نصاب للوهلة الأولى بخيبة أمل شديدة. فالترجمة ليست «أمانة» ولا «دقيقة» على صعيد الدلالة. ولكن متى كانت الأمانة الدلالية مقياساً وحيداً لجودة الترجمة الأدبية؟ إن المعيار الرئيسي لتلك الجودة لا بد وأن يكون «التعادل الجمالي» أو الأسلوبي، لا التعادل الدلالي فقط. وبهذا المنظور فإن ترجمة الزيات متعادلة مع الأصل إلى حد كبير. فقد صاغ المترجم هذا العمل الأدبي بأسلوب رشيق وجزل، وبلغه رقيقة شفافة تتناسب مع مضمون الرواية، وتقترب كثيراً من لغة غوته في «آلام فرتر». لذلك يشعر المرء أنه حيال عمل أصلي يستمتع بقراءته ويجد لذة في تلقيه. وهذا هو «التعادل الديناميكي» بين الترجمة والأصل، كما يقول علماء الترجمة من ذوي الاتجاه التواصل، الذين ينظرون إلى الترجمة، بما في ذلك الأدبية منها، كفعل تواصل، يتم بين مرسل ومستقبل، لا كعملية نقل لغوي ودلالي جامدة^(٣). وقد تحقق هذا التعادل الديناميكي المنشود على يد المترجم أحمد حسن الزيات بصورة تكاد أن تكون نموذجية. أما ما يعتور هذه الترجمة من قصور على صعيد التعادل الدلالي، فلا بد لمن يشير إليه من أن يأخذ بعين الاعتبار، أولهما أن الزيات لم ينقل «آلام فرتر» عن لغة المصدر الأصلية بل عن لغة وسيطة، الأمر الذي يزيد من احتمالات عدم التكافؤ الدلالي، وثانيهما أن التكافؤ الأسلوبي كثيراً ما يستدعي شيئاً من عدم التكافؤ الدلالي. وفي جميع الأحوال فإن ما أنجزه أحمد حسن الزيات على الصعيد اللغوي - الأسلوبي يبقى الوجه الأبرز والأهم ولولاه لما لقيت رواية «آلام فرتر» في ترجمتها العربية ذلك النجاح القرائي الكبير، الذي جعل منها واحداً من أشهر، أعمال الأدب الألماني المعربة.

أما العامل الثالث الذي ساهم في انجاح ترجمة «آلام فرتر» فهي المقدمة التي وضعها لها طه حسين. أليس من المستغرب أن يقوم عميد الأدب العربي بتقديم رواية

لأديب الماني مثل «غوته»؟ وما علاقة طه حسين بالأدب الألماني إطلاقاً، حتى يلجأ إلى تقديم أحد أعماله؟ للوهلة الأولى تبدو هذه التساؤلات محقة. فطه حسين لم يدرس الأدب الألماني بالمعنى الأكاديمي المؤلف، ولذا لا يمكن اعتباره خبيراً فيه. ولكن الشق الآخر للمسألة هو أن طه حسين قد خص الأدب الأجنبية، ولا سيما ما ارتقى منها إلى مصاف العالمية (الأدب العالمي)، بقسط وافر من اهتمامه، وأولى أهمية قصوى لاستقبالها عربياً في مراحل تاريخية معينة، أطلق عليها تسمية «عصر الانتقال من طور إلى طور»، أو بعبارة أخرى: من الانحطاط إلى النهضة. ففي عصر كهذا، ولا أظن أننا اجتزنه بعد، يكون الشعب، حسب قول طه حسين، «متعطشاً إلى العلم بكل شيء، وراغباً في التعرف على كل جديد، بعد أن سئم ما ألف قراءته من كتب، ويود لو استطاع أن يجد من الطريف المستحدث ما يشفي علته وينفع غلته»، كما جاء في مقدمة «آلام فرتر»^(٤). وفي عصور كهذه تكون المسؤولية الملقاة على عاتق المترجم كبيرة، لأن جمهور القراء متعطش لكل جديد، ومستعد لاستقبال حتى تلك الأعمال التي لا تعود عليه بالنفع. لذا فمن واجب المترجم أن يراعي حاجات شعبه وقدرته على الاستيعاب، وألا ينقل إلا تلك الأعمال الأدبية والفكرية «التي تعود على الشعب بالنفع والفائدة، وتعينه على التطور والانتقال»، على حد قول طه حسين. بذلك يكون عميد الأدب العربي قد تلمس، وفي وقت مبكر جداً، إحدى المسائل الحساسة في قضية الترجمة، ألا وهي مسألة: أي الأعمال مترجم؟ وكان جوابه على هذا السؤال واضحاً وصائباً: علينا أن نترجم الأعمال التي تساعد شعبنا على التطور من جهة، والتي يتمكن شعبنا من استيعابها من جهة أخرى: وهما منطلقان لم يفقدا حتى يومنا هذا شيئاً من صحتهما، بل نحن اليوم في أمس الحاجة لاسترجاعهما والتمسك بهما، من أجل أن تكون الترجمة وسيلة لتطوير مجتمعنا وتجديد ثقافتنا، لا شكلاً من أشكال التغلغل الثقافي الأجنبي. وبذلك يكون طه حسين قد أرسى أسس ما أود أن أسميه «أخلاقيات الترجمة». فالترجمة نشاط ثقافي هادف، ولا بد من أن يلتزم بأخلاق معينة، لا أن يكون مجرد «باب رزق» ووسيلة للتكسب.

بعد هذا الاستطراد الضروري حول «آلام فرتر»، أود الانتقال إلى محطة رئيسية أخرى من محطات استقبال الأدب الألماني، وأعني بذلك استقبال مسرحية «غوته»، «فاوست»، ذلك العمل الأدبي العالمي، الذي ما انفك منذ الثلاثينات من هذا القرن يتحدى المترجمين العرب، ويمثل عقبة كأداء مازالوا يحاولون تذليلها. ولا عجب في ذلك، بل سيكون العجب كل العجب ألا يحدث ذلك. فصعوبة نقل العمل الأدبي من لغة إلى أخرى تتناسب طرداً مع مستواه الفني - الجمالي، أي كلما كان العمل الفني - اللغوي أرفع مستوى، وكلما كانت بنيته اللغوية أكثر تركيباً وتعقيداً، كلما كان عصياً على الترجمة. وهل في الأدب الألماني كله، بل وفي الأدب العالمي، عمل في مثل تعقيد «فاوست»؟ فمنذ قرابة قرنين من الزمن وعلماء الأدب يحاولون تفسير هذا العمل، دون أن يتوصلوا إلى نتيجة نهائية، وما زلنا نشهد كل عام صدور المزيد من التفسيرات. فما بالك، عزيزي القارئ، إذا كان الأمر يتعلق بترجمته من لغة إلى أخرى، لاسيما وأن كل ترجمة تستند أولاً إلى تفسير معين للنص الأدبي المراد ترجمته؟ كان أستاذ الجغرافيا المصري محمد عوض محمد أول من اقتحم عقبة ترجمة «فاوست»، وذلك في الثلاثينات من هذا القرن، حيث أنفق بضع سنوات من عمره على تعريب هذا العمل. ولكن بعض الظروف حالت دون صدور الترجمة قبل أواسط الخمسينات، حيث أتم المترجم ما كان قد بدأه قبل عشرين عاماً، وذلك بتشجيع مباشر من عميد الأدب العربي وراعي استقبال الآداب الأجنبية طه حسين. وهكذا صدرت عام ١٩٥٨ ترجمة محمد عوض محمد للجزء الأول من «فاوست»، تتصدرها مقدمة طويلة بقلم طه حسين نفسه. كما زود المترجم المسرحية بدراستين: الأولى حول حياة «غوته» وأعماله، والثانية حول تأليف مسرحية «فاوست»، فجاء العمل المترجم مزوداً بجهاز نقدي كامل.

عرب محمد عوض محمد «فاوست» نثراً، باستثناء الأغاني أو الأناشيد القليلة التي يحتوي عليها النص. فقد أعاد صياغتها شعراً، كما هو الحال مثلاً بالنسبة

لأنشودة «ملك توله»، التي تقترب في بساطتها اللغوية - الأسلوبية من الأغنية الشعبية.

صحيح أن تلك الترجمة لا ترقى إلى المستوى الأسلوبي والجمالي للأصل، ولا تتعادل معه. ولكن متى كان التعادل الأسلوبي - الجمالي في الترجمة مسألة مطلقة؟ أما إذا نظرنا إلى التكافؤ كمسألة نسبية، أمكننا القول أن هذه الترجمة تقترب من التكافؤ الجمالي المشود بدرجة لا بأس بها، إذ إنها تحقق الوظيفة الجمالية للأنشودة، تلك الوظيفة التي لا يمكن تحقيقها من خلال ترجمة نثرية قد تكون أكثر أمانة للمعنى.

ومن الأسباب التي تجعل ترجمة محمد عوض محمد لمسرحية «فاوست» محطة أساسية في تاريخ استقبال الأدب الألماني عربياً تلك المقدمة التي وضعها لها طه حسين، وهي مقدمة ناصعة الأسلوب وغنية بالأفكار، سواء فيما يتعلق بـ «غوته» ومسرحيته، أم بالترجم وفنه. وقد كرر المؤلف في هذه المقدمة ما سبق وأن دعا إليه في مقدمته لـ «آلام فرتر» بالنسبة للترجمة الأدبية، حيث اشترط على المترجم «ألا يكتفي باجادة الترجمة من لغة إلى لغة، بل أن يلبس نفس المؤلف وينقل إلى الناس شعوره وجسمه وعواطفه وميوله وأهواءه كما يجدها المؤلف نفسه»^(٥).

أولست هذه نواة نظرية سيكولوجية للترجمة الأدبية؟ ومهما يكن من أمر، فإذا كان في الأدب الألماني المترجم، إلى العربية من تقديم نقدي يصلح لأن يعتبر قدوة يُحتذى بها، فإنها تلك المقدمات المتألقة أسلوباً والغنية مضمونياً، التي وضعها طه حسين لـ «فاوست» و «آلام فرتر» وسواهما من أعمال غوته المعربة.

لم يمض أكثر من عام واحد على صدور ترجمة «فاوست» التي أنجزها محمد عوض محمد، حتى قدم عبدالحليم كرامة ترجمة أخرى للمسرحية نفسها، ولكنها ترجمة شعرية لا نثرية، الأمر الذي يمثل مسوغاً كافياً لوجودها. ويبدو أن هنالك من لم يقنع بهاتين الترجمتين، وإن كنا لا نستبعد أنه لم يعلم بوجودهما أصلاً لكونها صدرتا في مصر، ونحن في العالم العربي نجيد «فن» تجاهل ما ينجزه إخواننا في الأقطار العربية الأخرى. وهكذا صدرت عام ١٩٨٠ في دمشق ترجمة جديدة لمسرحية

«فاوست»، وقد أنجزها عن الفرنسية (!) المحامي السوري سهيل أيوب، مستعينا إضافة لذلك بترجمتين إنكليزيتين^(٦). ولكن المستغرب حقا هو ألا يستعين بالترجمتين العربيتين اللتين أنجزتا عن لغة المصدر الأصلية، بل لا يشير إليهما على الإطلاق. ولكن لم الاستغراب؟! فحققت الترجمة الأدبية في العالم العربي مليء بمثل هذه المتفارقات. وكنا نتمنى أن يسوغ سهيل أيوب هذه الترجمة الجديدة بالإشارة إلى نواقص وإشكاليات دلالية ونصية وأسلوبية، لاشك في أن ترجمتي عوض وكرارة لا تخلوان منها، ولكنه لم يفعل ذلك، ومرة أخرى يسبق السيف العذل. وفي جميع الأحوال فإن «زيادة الخير خيرا»، وها قد وفرت لنا الترجمة الجديدة إمكانية إضافية للمقارنة بين ترجمات مختلفة لعمل أدبي واحد.

● وماذا عن «بريشت»؟

عندما يُذكر الأدب الألماني، فإن أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ العربي إضافة إلى اسم غوته اسم كاتب مسرحي حديث هو برتولت بريشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦)، الذي اشتهر في العالم العربي بـ «بريخت». ولا عجب في ذلك، فما من كاتب ألماني تُرجم له ذلك العدد الكبير من الأعمال وكتب أو تُرجم عنه هذا العدد الكبير من الأبحاث والسير، وأثر في المسرح العربي المعاصر، مثل بريشت.

شهد استقبال أعمال هذا الأديب عبر الترجمة مرحلتين رئيسيتين، يمكن أن نطلق على أولاهما تسمية «المرحلة المصرية»، وأن نسمي الثانية «المرحلة السورية - اللبنانية». وهما بالطبع ليستا مرحلتين منفصلتين ومتعاقبتين زمنيا بشكل كامل، فلو حدث ذلك لكانت مسألة استلام وتسليم مصطنعة، وهذه عملية لا مكان لها في التبادل الثقافي، بعلاقاته المعقدة المتشابكة. ولكن مما لا جدال فيه أن المرحلة المصرية (إن صح التعبير) متقدمة زمنيا على المرحلة السورية بوجه عام. فقد صدرت في النصف الأول من الستينات، وبالتحديد في عام ١٩٦٣، أولى مسرحيات بريشت العربية، وهي «دائرة الطباشير القوقازية»، التي نقلها إلى العربية أستاذ الفلسفة المصري المعروف عبدالرحمن بدوي، الذي عرّب بعد ذلك بعامين مسرحيتين أخريين

من مسرحيات بريشت هما: «إنسان ستشوان الطيب» و«الأم شجاعة». وفي العام نفسه، أي ١٩٦٥، ظهر في مضمار استقبال بريشت مترجم مصري آخر، سيلعب منذ ذلك الحين دورا أساسيا في تعريب أعمال بريشت، هو الفيلسوف والباحث الأدبي عبد الغفار مكاوي، الذي انتقل إليه «قصب السبق»، وحمل راية استقبال بريشت طوال عقد كامل من الزمن. وبينما لم يتكرر ظهور بدوي بعد ١٩٦٥ على ساحة ترجمة بريشت إلا مرة واحدة، وذلك في عام ١٩٧٨. عندما صدرت في الكويت ترجمته لمسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي»، قام مكاوي منذ ١٩٦٥ بتعريب خمس من مسرحيات بريشت، ومختارات من قصائده. ويجمع الباحثون والنقاد على اعتبار الترجمات التي قدمها بدوي إشكالية من الناحيتين الدلالية والأسلوبية، فإنهم متفقون أيضا على أن الترجمات التي أنجزها عبد الغفار مكاوي رصينة وجيدة النوعية، من النواحي النصية والدلالية والأسلوبية^(٧). وفي أواسط السبعينات، وبالتحديد في عام ١٩٧٥، ظهر على صعيد استقبال بريشت عربيا مترجم سوري، سيلعب من الآن فصاعدا الدور الأول في هذا الاستقبال: إنه الناقد المسرحي والباحث في الأدب الألماني نبيل حفار. فقد عرب هذا المترجم بين ١٩٧٥ و١٩٨٢ خمسا من مسرحيات بريشت، هي: «الأم» و«شنيك في الحرب العالمية الثانية» و«رجل برجل» و«جان دارك أوقديسة المسالخ» و«توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة».

خلافا لبدوي ومكاوي، وهما فيلسوفان من حيث الاختصاص، فإن نبيل حفار متخصص في الدراما والمسرح، وقد زاكم نتيجة لعمله كناقد مسرحي ومشرف على مجلة «الحياة المسرحية»، خبرة ضخمة على صعيد التعامل مع النص الدرامي، بحيث توفرت في شخصه شروط مثالية للمترجم المسرحي الناجح. لذلك جاءت ترجماته لأعمال بريشت المسرحية متقدمة على كل ما سبقها، فمثلت قفزة نوعية على هذا الصعيد. وقد تجلت تلك القفزة على مستويي الترجمة والتقديم النقدي على حد سواء فنبيل حفار من كبار المتخصصين العرب في مسرح بريشت، وهو بالتالي أجدر من يقوم بكتابة مقدمات نقدية لما أنجز ترجمته من مسرحيات. وهذا ما حدث بالفعل. فقد زود المترجم الأعمال المسرحية التي عربها بمقدمات نقدية، تفسر وتحلل

الأعمال المترجمة بدقة وعمق، وتلقي الضوء على نشوئها وخلفياتها التاريخية، مقدمة بذلك للقارئ مساعدة قيمة على فهم هذه الأعمال الأدبية الأجنبية واستيعابها. أما على صعيد الترجمة نفسها فتمثل الإنجاز الترجمي في مسألتين أساسيتين، أولاهما هي التعادل الدلالي مع الأصل، حيث جاءت الترجمات أمينة للنصوص المترجمة، فلم تحذف منها، ولم تزد عليها، ولم تحرف محتواها وأغراضها. والثانية هي أن نبيل حفار قد نجح في تحقيق درجة معقولة من التعادل الأسلوبي والجسمالي مع الأعمال الأصلية، ذلك التعادل الذي يظل الهدف الأسمى لكل ترجمة أدبية. ولئن كانت خصوصية النص الدرامي تتمثل في قابليته لأن يعرض على خشبة المسرح، فإن ترجمات بريشت التي أنجزها حفار هي أقرب الترجمات إلى روح النص المسرحي وخصوصيته. وفي كل الأحوال فإن موضوع استقبال بريشت عربياً كبير ومتعدد الجوانب، بحيث لا يمكن للمرء أن يفهمه حقاً في هذه العجالة^(٨).

● المتهم البريء كافكا؟

ما من عرض لتاريخ استقبال الأدب الألماني في المنطقة العربية يستطيع أن يتجاوز أو حتى أن يمر مرور الكرام بتلقي القاص التشيكي الجنسية؛ الألماني اللغة، فرانتس كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤). فهذا الأديب لم يملأ الدنيا ويشغل الناس في أوروبا وحدها، بل وفي العالم العربي أيضاً. وعندما يذكر كافكا، فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا هي قصته المزعومة «المسخ» التي نقلها في أواسط الخمسينات منير البعلبكي عن الانكليزية. وشهدت منذ ذلك الحين عدة طبعات^(٩). ولكن القليلين جداً يتذكرون أنّ الرجل الذي افتتح استقبال كافكا عربياً هو عميد الأدب العربي طه حسين، وذلك قبل عشرة أعوام من صدور الترجمة العربية لقصة «المسخ». وإذا كنا نستطيع أن ننصوّر الأسباب التي دعت حسين لأن يشارك في تسهيل تلقي أعمال أديب كلاسيكي مثل غوته، الذي رسخ أقدامه منذ وقت طويل كقطب من أقطاب الأدب العالمي، فإنه يصعب علينا أن نجد تفسيراً لقيام عميد الأدب العربي في أواخر الأربعينات بكتابة مقال مطوّل، يعرف فيه القراء العرب بأديب أجنبي لم يسمعوا به من قبل، فرانتس كافكا. ولكن مقال طه حسين نفسه يقدم لنا إجابات شافية على

مثل هذه التساؤلات . فقد كان لاهتمامه بكافكا سبب مباشر ، هو إقامته في فرنسا عام ١٩٤٦ ، أي في مرحلة «فتح» فيها كافكا فرنسا للمرة الثانية بإشراف الوجوديين الفرنسيين ، وفي مقدمتهم سارتر وكامو ، ولكن الأهم من هذا السبب المباشر هو وجه القرابة أو الشبه ، الذي أعتقد حسين أنه قائم بين الأديب البراغي وبين شاعره المفضل أبو العلاء المعري . فمن مطالعته لأعمال كافكا المترجمة إلى الفرنسية ، ولما كتب في فرنسا حول هذا الأديب ، استنتج حسين أن هنالك أوجه شبه عديدة تربط «فتى براغ» بـ «شيخ المعرفة»^(١٠) .

ليس المهم في رأينا أن تكون أوجه الشبه التي رآها طه حسين بين كافكا وأبي العلاء المعري صحيحة . فبعضها يصمد للنقاش ، والبعض الآخر يتعارض مع نتائج البحوث المتعلقة بكافكا . ولكن المهم في مقالة طه حسين هو أنها عبّرت بصورة مباشرة وصحيحة عن أفق المستقبل . فما من ناقد أدبي غير طه حسين يمكن أن يفكر أن يقارن بين كافكا ، ذلك الكاتب الأوروبي الحديث المبصر ، الذي لم تخل حياته يوماً من علاقات نسائية ، وبين شاعر عربي قديم أعمى ، كانت علاقته بالمرأة شديدة التعقيد . حقاً : إنها لأحدى مسلمات التأويل الأدبي ، أن كل امرئ يفهم العمل الأدبي ويفسره وفقاً لأفق ، لا وفقاً للمعطيات الدلالية للنص فقط . وكل يوم يمر بأتينا بأدلة جديدة على صحة هذه المقولة التأويلية ، التي لم تعد موضع جدال . أما الجانب المهم الثاني في مقالة طه حسين حول كافكا ، فهي الطريقة المقارنة ، التي اتبعها في تقديم هذا الأديب الأجنبي . وبغض النظر عن صحة ما ذهب إليه بخصوص الشبه بين كافكا وأبي العلاء ، فقد مكنته تلك المقارنة من أن يستثير اهتمام القارئ العربي بكافكا ، وأن يقيم جسراً بين الأدبين العربي والألماني . وهذه أولى وظائف النقد الأدبي المقارن ، وأفضل طريقة لتقريب الآداب الأجنبية إلى أذهان وآفاق المتلقين العرب . وفي هذا تمثل مقالة طه حسين قدوة يجدر بالنقاد العرب أن يحتذوا بها في سعيهم لتقديم تلك الآداب .

ولكن تلك المقالة ليست قدوة من حيث أدائها لوظيفتها النقدية فحسب ، بل هي قبل هذا وذاك قدوة في أسلوبها ، أي في فن المقالة الذي يتجلى فيها ، وهو فن

أجاده طه حسين أيما اجادة، مما ضمن لمقالاته اتساع التأثير وعمقه . وشتان بين هذه المقالة الغنية فكرياً وأسلوبياً، وبين تلك المقدمات الجافة الهزيلة، ذات الأسلوب الانشائي الباهت، التي يكتبها بعض المترجمين لما يعربونه من أعمال أدبية وفكرية أجنبية . فالتقديم النقدي يدخل في باب المقالة، ولا بد لمن يمارس هذا العمل من أن يجيد ذلك الفن، وألاً تحول التقديم إلى عبء على العمل المترجم، بدلاً من أن يكون ميسراً لاستقباله .

ولكن تماماً كما «لا تصنع السنونوريعة»، حسب المثل الشعبي الألماني، فإنّ التقديم النقدي وحده لا يصنع استقبالاً أدبياً، ما لم تتوفر شروط أخرى، وفي مقدمتها وجود الحاجة الاجتماعية - الحضارية، والمترجم الذي يتولى عملية النقل من لغة المصدر إلى لغة الهدف، وهما شرطان لم يتوفرأ حين كتب طه حسين مقالته حول كافكا . وهكذا انقضت عشر سنوات قبل أن تصدر ترجمة عربية لأحد أعمال كافكا القصصية، هي قصة «المسخ»، وكان لابد من أن تنقضي أحد عشر عاماً أخرى على صدور ترجمة «المسخ»، قبل أن تصدر ترجمة عربية لإحدى روايات كافكا، وهي «المحاكمة»، التي نقلها مصطفى ماهر عن الألمانية عام ١٩٦٨ بعنوان «القضية» . وفي أواخر الستينات ومطلع السبعينات نشط استقبال كافكا عربياً بشكل ملحوظ، فترجمت «المحاكمة» مرتين : الأولى عن الألمانية والثانية عن الانكليزية، كما عربت روايتا «القصر» و«أمريكا»، بالإضافة إلى عدد من قصص كافكا وأقاصيصه^(١١) .

لكن حركة استقبال أعمال كافكا عبر الترجمة خمدت بعد ذلك دفعة واحدة، وأفسحت المجال لمعركة أيديولوجية قلّ أن ثارت حول أديب أجنبي . فقد أثرت في مطلع السبعينات على صفحات مجلة «الأداب» البيروتية مسألة علاقة كافكا بالصهيونية، ثم تلتفت مجلة «الأقلام» العراقية الكرة، فنشرت من أحاديث يانوخ المزعومة مع كافكا ما يثبت أن هذا الأديب صهيوني قحّ . وبعدئذ انتقلت الكرة إلى ملعب مجلة «الموقف الأدبي» الدمشقية، التي نشرت عام ١٩٧٤ ترجمة لقصة «بنات آوى عرب»، مرفقة ببحث نقدي للكاتبين الفلسطينيين المعروفين فيصل دراج ومحمود موعد، يحاولان فيه تثبيت تهمة الصهيونية السياسية، لا الثقافية فقط، على

كافكا. وفي عام ١٩٧٩ استأنفت «الأقلام» حملة دمج كافكا بالصهيونية، وذلك في اطار عددها الخاص حول الأدب الصهيوني، الذي تضمن بحثاً للناقد العراقي كاظم سعد الدين، يزعم فيه أن كافكا صهيوني من رأسه حتى أخمص قدميه، وأن كل سطر كتبه ينضح بصهيونية خبيثة مقنعة بالرموز الأدبية^(١٣).

وهكذا بدت الأمور وكأن تهمة الصهيونية قد ثبتت على كافكا، ولم يبق إلا أن تتحرك أجهزة الرقابة العتيدة، لتضع مؤلفاته في قائمة الكتب المنوعة. وبعد مرور نصف قرن على وفاته وجد كافكا نفسه يمرّ في عالماً العربي السعيد بمأزق لا يحسد عليه، وعبثاً انتظر المرء أن ينبري المختصون في الأدب الألماني، ليقولوا الكلمة الفصل في هذه المسألة. فقد لاذ هؤلاء بالصمت وكان الأمر لا يعينهم من قريب أو بعيد. ولكن «لو خلت الدنيا من الطيبين لخربت»، كما يقول المثل الشعبي العربي. وبالفعل انبرى للدفاع عن كافكا، ودرء تهمة الصهيونية عنه، اناس من خارج الوسط الاختصاصي، وفي المقدمة من هؤلاء الباحثة العراقية بديعة أمين. التي ردت على صفحات «الأقلام» نفسها على كاظم سعد الدين، واغتنتم هذه الفرصة من أجل أن تبلور رداً شاملاً، تدحض فيه بشكل مستفيض ومفصل، مزاعم كل أولئك الذين يزعمون أن كافكا صهيوني^(١٣).

ولكن بغض النظر عن الراجح والخاسر سياسياً وايدولوجياً في الجدل العربي حول صهيونية كافكا فإن لهذا الجدل دلالاته العميقة على صعيد تاريخ استقبال الأدب الألماني والآداب الأجنبية عربياً. وأهم تلك الدلالات في رأينا هو أنه قدّم برهاناً ساطعاً جديداً على أن استقبال الآداب الأجنبية لا يخضع لمقاصد ومصالح وحاجات الثقافة المرسله وحدها، بل يخضع بنفس الدرجة لأفق وحاجات وأوضاع المنطقة المستقبلية. كما لا يمكن اعتبار حالات سوء الفهم الفظيعة والمقذعة، التي ظهرت إبان ذلك الجدل، مجرد صدفة، بل هي وليدة تناقض بين أفقين ينتميان إلى منطقتين حضاريتين مختلفتين، أفق العمل الأدبي الأجنبي، وهو في هذه الحالة أوروبي - ألماني، والأفق الفكري للمتلقين، وهو أفق شرقي - عربي. وإذا كان الاستقبال الأدبي عملية يتم فيها انصهار الأفقين، كما يرى المنظر الألماني المعروف

هانس روبر ياوس^(١٤)، فقد كانت عملية الانصهار هذه في حالة استقبال «كافكا» عربياً، شديدة التناقض، وكانت النتيجة أن فشلت العملية الاستقبالية برمتها، الأمر الذي يعتبر الجدال العربي حول صهيونية كافكا وثيقة شاهدة عليه.

استنتاجات

إن أهم ما نستنتجه من استعراضنا لهذه المحطات المختارة في تاريخ استقبال الأدب الألماني عربياً هو ما يلي :

- ١ - من الضروري وضع حد لحالة التخبط والعشوائية، السائدة على صعيد اختيار الأعمال الأدبية المتلقاة وذلك بوضع استراتيجية ترجمة، تنطلق من الحاجات الحضارية للمجتمع العربي من جهة، ومن تقييم سليم للنوعية الجمالية والفكرية للأعمال الأدبية المراد تعريبها من جهة أخرى، بحيث نترجم من الأعمال ما هو مفيد لمجتمعنا، وما هو جيد وقيم من حيث النوعية الجمالية والفكرية.
- ٢ - ومن الضروري أيضاً رفع السوية الأسلوبية والجمالية للترجمات. فأروع الأعمال الأدبية تفقد روعتها، إذا لم تنقل بصورة متكافئة أسلوبياً وجمالياً مع النصوص الأصلية، مما يجعلها تفقد كل تأثير جمالي وفكري.
- ٣ - نظراً لأهمية الدور الذي يلعبه التوسط النقدي في إنجاح استقبال الأعمال الأدبية المترجمة، فمن الضروري أن تزود الأعمال العربية بمقدمات نقدية غنية بالمعلومات، وموضوعية بفن مقال جيد، يرغب القارئ في استقبال العمل المترجم، بدلاً من أن ينفره من ذلك، كما هي الحال في تلك المقدمات، التي يغلب عليها طابع الانشائية والركاكة والضحالة.

وباختصار : فإذا انتقينا الأعمال الأدبية الألمانية بصورة صحيحة، وترجمناها بشكل جيد، وقدمنا لها نقدياً بطريقة مناسبة، عندئذ لن يحول شيء دون أن تستقبل تلك الأعمال بنجاح، وأن تؤدي الوظيفة الجمالية والفكرية والتجديدية، التي ننشدها من استقبالاتها. أترانا نطلب المستحيل؟

الهوامش :

- (١) فرديريش شيللر : الحب والدسيسة . ترجمة حسين صادق ، القاهرة (ب . ت) .
- (٢) مي زيادة : ابتسامات ودموع . دمشق ١٩٨٠ . ص ١٤ . أما النص الأصلي فهو :
F. Max Muller : Deutsche Liebe Aus den Blattern eines Fremdlings
Werner Koller : Einfuehrung in die Uebersetzungswissenschaft. Heidel - berg 1983, (٣)
S.83 - 88.
- (٤) جيته : آلام فارتير . ترجمة أحمد حسن الزيات . مقدمة بقلم طه حسين . بيروت ١٩٨٠ ، ص ٩ وما بعدها .
- (٥) يوهان فولفغانغ غوته : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، تقديم طه حسين . القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٧ .
- (٦) غوته : فاوست . ترجمة المحامي سهيل أيوب . دمشق ١٩٨٠ .
- (٧) كانت نوعية الترجمة عند بدوي موضع نقد شديد من جانب الباحثين نبيل حفار وعلاء الدين حلمي في ندوة برلين للترجمة الأدبية (شباط ١٩٨٥) . راجع بهذا الخصوص .
- (٨) صدرت حول هذا الموضوع ثلاث أطروحات دكتوراه لعادل قرشولي ومجدي يوسف وناهد الديب .
- (٩) فرانز كافكا : المسخ . ترجمة منير البعلبكي ، بيروت ١٩٥٧ .
- (١٠) طه حسين : ألوان ، القاهرة ١٩٧٠ . ص ٢٥١ - ٢٧٠ .
- (١١) كان رخر ما ترجم من أعمال كافكا إلى العربية هي المجموعة القصصية «سور الصين» ، التي نقلها عن الفرنسية سامي الجندي (بيروت ١٩٨٢) .
- (١٢) «الموقف الأدبي» ١٩٧٤/٦ و«الأقلام» ، ١٩٧٩/٩ .
- (١٣) بديعة أمين : هل ينبغي أحراق كافكا؟ بيروت ١٩٨١ .
- (١٤) Hans - Robert Jaub : Asthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik.I. Munchen 1977.

مدرسة الديوان

وظواهر تمردها الفني في الشعر المعاصر

بمّثلّم
فناضل
خلف



قبل أن نبدأ الحديث عن مدرسة الديوان، وظواهر تمردها الفني في الشعر المعاصر يحق لنا أن نذكر ما أكدّه الناقدون (فيما تناولوه من دراسات) أن ظواهر التمرد المعاصرة فعل فني حقيقي ومشروع مهدت له ارهاصات كثيرة.

ومع أن هذه الارهاصات لم تستطع أن تفرض حلولها كاملة إلا أنها اعطت الحركة الفنية المعاصرة مبرر قيامها بهذا الفعل، وهذه الحلول.

ولأننا لسنا بصدد الحديث عن التمرد الفني في دراسة شاملة لذلك سوف نتغافل عن ملامحه التاريخية وندخل مباشرة في الحديث عن تلك المدرسة.

ونحن في محاولتنا للحديث عن مدرسة الديوان، وآثارها الناجمة عن تمردها الفني في القصيدة المعاصرة تطالعنا جملة تساؤلات تأخذ واجهة البحث أهمها :

* من هم أعضاء تلك المدرسة؟

* كيف تكونت؟

* من هو رائدها؟

* هل تمرت على الشكل فقط؟

* أو تمرت على الشكل والمضمون معا؟

وسوف يكون حديثنا عنها من خلال مناظير هذه التساءلات .



اعلام المدرسة وكيف تكونت

أبرز اعلام تلك المدرسة هم : الشعراء النقاد (عباس محمود العقاد - ابراهيم عبد القادر المازني - عبد الرحمن شكري) ، وقد نزلوا إلى ميدان النقد، ونزولهم يعتبر ايذانا بتحول أساسي خطير في النقد والشعر، ويذكرنا نزول هؤلاء الشعراء إلى ميدان النقد بنزول الشعراء إلى ميدان النقد في العصر العباسي فابن المعتز وابن طباطبا والجرجاني والأمدى والثعالبي وأبو الفرج غيرهم . . من الذين كونوا لنا تراثنا النقدي الذي نعتز به . كما يذكرنا بنزول المتخصصين من أساتذة الجامعات إلى ميدان المسرح في الأدب الانجليزي في أواخر القرن الماضي فأثروا الحركة المسرحية وفجروا قضايا المسرح، وأبدوا آراءهم في كل ملامحه واتجاهاته .

أما كيف التقى هؤلاء الاعلام الثلاثة، وهم مختلفون دارا، فيقول العقاد : «من عجيب التوفيق أن يكون شكري من الاسكندرية، وأن يكون المازني من القاهرة، وأكون أنا من أسوان، ثم نلتقي على قدر واتفاق فيما قرأناه وفيما نحب أن نقرأه، وكل ما هنا لك زيادة بعضنا في إثارة القصة، أو زيادة في إثارة الشعر، أو زيادة في إثارة الفكر والتأملات . . . » .

وهم بعد ذلك متفقون في كثير من الأشياء، وأعمارهم تكاد تكون متقاربة فقد ولد شكري في ١٢ من أكتوبر (تشرين الأول) سنة ١٨٨٦ والعقاد في ٢٨ من يونيو (حزيران) سنة ١٨٨٩ والمازني في ١٩ اغسطس (آب) سنة ١٨٩٠ .

ظواهر تمردهم الفني

مثلت هذه المدرسة بأعلامها الثلاثة في حركة الشعر العربي المعاصر ثورة تمرد عارمة . فإذا تخطينا تمردها على شكل القصيدة التقليدي باضطراب بنائها، وتفكك اجزائها، والناداة بضرورة أن تتحقق في القصيدة «الوحدة العضوية» التي تجعل منها كائنا عضويا أشبه بالكائن الحي في تساوق أنساقه وتناغم أجزائه . . إذا تخطينا هذه الدائرة إلى دائرة الحديث عن عطاء هذه المدرسة في مجال التمرد على مضمون القصيدة المعاصرة . . هالنا بحق جسارة هذا الثالوث، ووضوح رؤيته النقدية والفنية، وتصديه لابتداع مرحلة بكاملها - هي مرحلة الكلاسيكية - بالرفض والتجريح، ومحاولته الباسلة لنقل العمل الشعري المعاصر من طور المناسبة والمحفلية والقشور وتميع الشخصية إلى طور الصدق والتعبير عن الذات، والغوص وراء حقائق الأشياء، والاطلال على العالم من خلال رؤية فلسفية خاصة، مما أتاح لهؤلاء أن يكونوا . . إلى جانب كونهم شعراء مبدعين . . نقادا لهم منهجهم النقدي الذي يحمل مضمون فلسفتهم في الفن والابتداع، وفيما يلي ملامح من تمرد المدرسة ومنهجها :

● تمردت على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر بشعره مسقطا من حسابه بقية آفاق الوجود داعية إلى تحطيم السدود التي يحبس الشعر فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو المقلدين .

● وتمردت على محدودية الطموح والانحصار في توافه الأمور، ودعت إلى أن يخلق الشاعر فوق اليوم الذي يعيشه ، ثم ينظر في أعماق الزمن بأضلاعه المثلثة الماضي والحاضر والمستقبل، فيجنى شعره ابديا مثل نظرتة .

● وتمردت على رضوخ الشاعر حيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص، واتساع المسافة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل، ودعت إلى ضرورة دخول الشاعر في قلب هذا التناقض والتعبير عن زواياه الحادة والمغلقة.

● وتمردت على تعالي موضوعات الشاعر عن الواقع الجدلي بكل مفرداته ونثره اليومي، ودعت إلى توسيع قاعدة استلهام الأشياء والأحياء انقذاً للملكة النفس الانسانية، وليس فقط لانقاذ الملكة الفنية وحدها، لأن تعويد النفس على مخاطبة كل الأشياء ينفض عن النفس تلك النقاهاة التي غلبت على الحياة والشعر.

● وتمردت على خلو الشعر المعاصر من عناصر التفكير ودعت إلى فهم قضية الشعر المعاصر على ضوء كل ما انجز الشعر العالمي من فتوح فكرية وفنية بدءاً من أغاني شكسبير التي يمتزج فيها الفهم بالشعور.. إلى فاوست التي هي فلسفة الحياة والبقاء، وفلسفة الخير والشر، وفلسفة المعرفة والضمير.. إلى رباعيات الخيام التي تدور الرباعية منها على فكرة أو خلاصة أفكار.. إلى قصائد المتنبي التي لا يستطيع زاعم أن يزعم أنه أهمل في واحدة منها عنصر الفكر، أو أنها وجدان بغير تفكير.

إن الشاعر هنا مطالب بنوع من الشره العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل تفكير، وأن يحس كل احساس حتى ينتج منه الشاعر (العبقري).

● وتمردت على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة انسانية. ودعت إلى الانطلاق في تقرير انسانية الشعر من قاعدة الايمان بأن الشعر هو بوح الكائن الانساني الكادح وراء البحث عن سيلقته الأولى بما هي خط دفاعه الأول في معركة قتاله البطولي عن تجذير وجوده على الأرض، ومن هنا اهتمت بأن يكون الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس وتستجلي غوامض الوجود لايجاد صيغة مقبولة يلتقي عندها الانسان والوجود.

● وتمردت على ضياع الموقف الشخصي النابع من رؤية ذاتية، والبدال على رؤية ذاتية في القصيدة الشعرية ودعت إلى ذاتية الرؤية وخصوصية الأسلوب فالشاعر الذي بلا أسلوب ليس شاعراً على الإطلاق.

● وتمردت على الغموض وفرقت بينه وبين العمق، ودعت إلى أن يكون الشاعر عميقاً كما يشاء. . ولكن مع الوضوح والجلاء (فكل غموض دليل : إما على العجز عن الأداء أو التدجيل ، أو استيهام الفكرة في ذهن صاحبها) .

● وتمردت على التفكك الذي يحيل القصيدة إلى مجموع متبدد لا تربطه وحدة معنوية صحيحة ودعت إلى أن تكون القصيدة عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة لأن فقدان «الوحدة المعنوية» في الشعر يحيل القصيدة إلى نشير من الألفاظ والتراكيب .

● وتمردت على الاحالة التي هي فساد المعنى، (وهي ضروب : فمنها الاعتساف، والشطط، ومنها المبالغة، ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه) ودعت إلى التزام الحقائق والوعي بمعقولية المضامين وإثراء الوجدان المتقبل من خلال ما يقدمه الشعر له من رؤى وقضايا وفلسفات .



هذه هي أبرز ظواهر التمرد التي يمكن اقتناصها من شعر مدرسة الديوان وفكرها على السواء .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والانتهاء الآن من هذا المقال غير مجد قبل أن نجيب على من هو رائد هذه المدرسة ونتعرف على ثقافتها العربية والأجنبية .

أولاً : يعتبر العقاد بحق إمام هذه المدرسة ورائدها بعد أن تخلى عنها شكري مفضلاً حياة الانفصال والانزواء وبعد أن انصرف المازني إلى الصحافة ومعالجة الأحاديث والفلسفة الساخرة وتأليف القصص .

ثانياً : حظ هؤلاء الاعلام الثلاثة من الثقافة العربية يكاد يكون متفقاً فالعقاد يقول عن شكري : «لم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب اللغة العربية، وأدب اللغة الانجليزية وما يترجم إليها من اللغات

الأخرى، ولا أذكر أنني حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علما به، وإحاطة بخير ما فيه، وكان يحدثنا عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها». أما بخصوص العقاد يقول الدكتور سعد ظلام : «ولقد كان اطلاع العقاد مضرب الأمثال في وسعه وتنوعه وشموله وعمقه فكان يحيط بإحاطة تقرب من التمام بفروع اللغة وآدابها، وكان عارفا بدقائقها، ثم هو فوق ذلك مقبل على دراسة أدبه العربي متعلق بالأدباء الذين أحبه من عهده وصباه، فأصدقاؤه من الأوائل كثيرون».

ويقول أيضا عن الماضي : «إن حظ من العربية أقوى من حظ من الثقافة الانجليزية، ولا تكاد تقدم واحدا منهم على زميله في الشغف بالمعرفة والايغال الشديد في القراءة والاستيعاب المحيط لأكثر من القراءات، والاحساس المرفه بكل ما يلامس عقولهم أو عواطفهم إلى جانب مراجعة متكررة لأمهمات الأدب الكبرى كالأمالي، والكامل، والبيان والتبيين والعقد الفريد والأغاني ونهج البلاغة، ودواوين الشريف الرضي، وابن الرومي، وبشار، والمتنبي، إلى غير ذلك وهو كثير».

ثالثاً : بخصوص ثقافتهم الأجنبية يقول الدكتور سعد ظلام : «كانت تلك الثقافة هي الأخرى عميقة مستوعبة». أوغلت في القراءة الانجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي، ولم تنس الألمان والطلليان والروس والأسبان واليونان واللاتينيين الأقدمين ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى».

وأخيرا لا بأس من ايراد ما قاله الدكتور محمد أحمد العزب : «أن التمرد الفني لمدرسة الديوان قد أحدث في حياتنا الشعرية المعاصرة ما يحدث الزلزال في سكون القشرة الأرضية الخرساء».



المصادر :

- ١ - دراسة الدكتور سعد ظلام المنشورة بمجلة الفيصل العدد ١١٧ ربيع الأول ١٤٠٧هـ / نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٦م ص ٩٥.

- ٢ — ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر للدكتور محمد أحمد العزب اصدارات سلسلة اقرا
العدد ٤٤٢ ديسمبر ١٩٧٨ ص ٨٥، ٨٦، ٨٧.
- ٣ — ديوان عابر سبيل للعقاد.
- ٤ — مقدمة ديوان (وحي الأربعين) للعقاد.
- ٥ — مقدمة ديوان (زهر الربيع) لشكري وقصائده (كلمات العواطف) و (حياة الأمم) و
(الانسان والكون).
- ٦ — مقدمة ديوان المازني للعقاد وقصائده المازني (خواطر الظلام) و (معاهدة غرامية) و (في
الرتاء).
- ٧ — قصائد (كواء الثياب) و (سلع الدكاكين) و (عسكري المرور) بديوان عابر سبيل للعقاد.
- ٨ — مقدمة ديوان بعد الأعاصير للعقاد وقصائده (مناجاة الدنيا) ص ٦٩ - ٧٠ و (لا فناء)
ص ٢٠٨ و (فلسفة الحياة) ص ٣٥ - ٣٦ من (خمسة دواوين للعقاد).
- ٩ — مقدمة ديوان «الخطرات» لشكري.
- ١٠ — مقدمة ديوان المازني للعقاد وقصيدة «المثل الأعلى» ص ٤٦٠ من ديوان شكري.



ماذا ترى
يذكر

القلب؟

- مرثية -

شعر / جمال عبد الحبيبار علوش

— ١ —
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhiit.com>

يذكر القلب
ماذا ترى يذكر القلب
عينك .. أم وجهك الدافئ
البوح ،
أم ضحكة دأبها ما يثير الرؤى
حين تنسل من ثغرك العذب
للروح ...
تحتل دفء المسافات
تنداح في مطلق لا يرى ،
ثم ترتاح ما بيننا

مُتَّعَبَةٌ

يَذْكُرُ الْقَلْبُ

مَاذَا تُرَى يَذْكُرُ الْآنَ

غَيْرَ الدَّمْعِ

وَمَا خَلَّفَ الْحَزْنَ لِي

مَنْ هُوَ عَاقِرٍ

أَوْ مَدَى

شَوْطُهُ مَسْغَبَةٌ . .

- ٢ -

قُلْتُ لِي قَبْلَ أَنْ يورقَ

الحَزْنُ :

قَدْ يَنْفَعُ الدَّمْعُ

قَدْ يَدْخُلُ الْقَلْبُ شَيْءٌ

مَنْ الصَّبْرُ

إِنْ سَافَرَ الْخَمْرُ

مِلءَ الْكَرِّيَّاتِ نَحْوَ تَلَافِيْفٍ

ذَاكَ الَّذِي يَعِشُقُ الْهَمَّ

وَالْتَبَغَ

وَالْأَصْدِقَاءَ

وَمَا تَطْلُعُ النِّشْوَةُ الْكَاذِبَةُ

قُلْتُ لِي

عَمْرُنَا دَقَّةٌ

وَالْمَقَادِيرُ رُبَّانٌ . . قَامُوسُهُ

يجهلُ المفرداتِ التي صاغها الله
للحبِّ
قلتَ :

لنا بهجةُ اليومِ
نافورةُ الأمسِ
حزنُ الأماسي الطويلةِ
ما جمعَ القلبُ من ذكرياتِ
وما يخبئي في تلافيفِ ذاكِ
الذي يعشقُ همَّ
والتبغِ
والخمرِ
من قادماتِ الأسى الشاحبةِ

- ٣ -

يذكر القلبُ
ذاتَ مساءِ
على ضفةٍ يسكبُ الحزنُ فيها

اشتياقاتِهِ
كنتَ تلتفُّ بالحلمِ
كان الفراتُ صديقاً يُقايضُ أحزانَ
عينيكِ بالدفءِ . . يرمي إليكِ
الطقوسَ الأليفةَ
يحتافُ بالعاشقِ العذبِ
يسقيه من خمرةِ الله
يختارُ أحلى الصبايا له
كانت «الديرُ» أنثى

وكنا معاً نُشهدُ النهرَ

إيماننا بالصباحاتِ

والشمسِ

والخَوَرِ

والنسوةِ الفاتناتِ

يذكر القلبُ

أنا افترشنا معاً

صهوةِ العمرِ

قاسمتكِ الدمعَ والخبزَ

أنا رسمنا معاً معبراً

واحترفنا الدخولَ

إلى جَنَّةِ القهرِ

والصمتِ

والأمنياتِ . . .

يرجعُ القلبُ

للقلبِ ما شاءه القلبُ

ذكرى من النارِ للنارِ

تمتُّ

لي وقفةُ الحزنِ

هل قلتُ أنَّ الرؤى تحضرُ

الآنَ . . .

تقتادني للشتاءاتِ

والكتبِ المدرسيةِ

هل قلتُ ألقاكِ بينَ



الطفولة والموت
بين دمي واستلابات
هذا الزمان
هوئى لا يقاوم
أغنية يركض النهر فيها
أرى ما أرى
وجه طفلين
دشداشتين
عيون الأزقة
ليلاً به يفرح القلب
حين يحاصر أسماعنا الخوف
مما يقال عن «الغولة»
المرعبه
أرى ما أرى
وجهك الطفل ينسل
من دفتر الصف
للنهر
يأتيه . . يرمي إليه البشارات
يدعوه للبدء
علّ الرؤى ترتمي
في انكسارات قلبي
ما جرّبا لوعة الدفء
علّ المدى ينطوي
حاملاً تحت جناحيه ما يرتجى

من لذيذ صباحاته
المتعبة

- ٥ -

يذكر القلبُ
ماذا ترى يذكر القلبُ
حُلماً رعيناه حتى استوى
دافئ الوعدِ
أم خربشاتِ اليدينِ
على دفترِ العمرِ
قُلْتُ :

لهم ما اشتهوا . .
المالُ

والجنسُ

واللكنةُ القهرُ

لي مُطلق واضحُ الفقرِ :

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

عربي

المساءاتُ

هذا الفراتُ

الخصالُ التي لم تُمتِّها الحضارةُ

لي ما تنهى من البحرِ للبحرِ

من أغنياتِ

بها يحفى الطييونُ

ولي ما يرونُ

ولي ما يرونُ

مأساة إنسان معاصر

شعر / د. أحمد فنوزي المهدي

دورة الأيام تسري مثل أوهام الظنون
كم عدّونا خلفها فوق سُعار من جنون
وتعبنا ولهثنا تحت نار الشمس تشوي ما تبقى من جبين
تحت ناب الثلج يبري من ضلوعي ما يشاء
ويضيع الدرب حيناً بين ظلماء العناء
ثم نلقاه بعيداً خلف أنوار الرجاء
ونغذ السير صباحاً ومساءً
والدم الأحمر يجري فوق أشواك المتون
تحت أشلاء الجفون
ويريد المرء أن يشكو الهموم
أن يرى زورقه المكدود يأوي فوق ميناء رؤوم
لحظة أو بعضها يبكي بآلاف العيون
بيد أن الزورق المكدود يبقى فوق ظهر الموج خفاق الحنين
لم يجد من يسمع الشكوى ولو كان بأذن من حديد
فمضى عن سامع يبحث ليلاً ونهاراً
وينادي في الجموع الصمّ يرجو أن يجاباً
واستطال الليل، يا الله ما أقبح طوله

ما أشدَّ الليل من غير نهاية
وأخيراً . . وأخيراً أشرق الفجر على من يسمع الشكوى اليتيمة
بعدما أتعبها طول الرحيل
ووعدت النفس بالراحة والحلم العليل
غير أني لم أجد وقتاً لشكواي السقيمة
إن أيامي تدورُ
في طريق ساحق الأعماق لا يدري النهاية
لا ولم يدرك البدايه
وانتظرت المستحيل
مثلما ينتظر الشيطان غفرانَ الإله
ثم إنني بعد آلاف السنين
قد عرفت السامعَ الشكوى أصماً أبكماً
ليتني ما قد علمت
فحملت الدمع والشكوى وآلامي القديمة
تعرك الأيام أهاتي الرخيمة
لا أرى وقتاً لشكوى من حزين
لا أرى من يسمعُ
لا تراني أجمعُ
بل تراني آلة صماء أمضي في هيب الكبت مقتول الجفونِ
سارياً في ظلمة الأيام محروق الأنينِ
كحسام في قرابة
قد علاه الصدا المرء فأفنى ظفره ثم تولى في جنونِ
ذاهلاً في أبحر الصمت غريقاً للوتينِ
إنه ينتظر الفجر فقيه الراحة الكبرى وعذب من ينابيع اليقينِ.

خطوة للأعلى

شعر / فتحية عجلان

وأنا

أخطو

إلى

الأعلى

ARCHIVE

http://Archive.Ana.Sakhrit.com

— رأيت الضوء غير الضوء

والكلمة دون الحرف

والأيام تنأى

إنما صوتك في وقت السقوط

جاءني مثل الموسيقى

فتعلمت الصعود

وتناثرت مع الغيمة وشماً قرمزيّاً

وتمنيت أغني في فضائي

وتمنيت أكون الورقة

سوف أخطو
ربما تأتي
إذا جئت على نافذتي
كن لي
قلم.

أرض

أغثني
هرّبي منك إليك
ولقح
كل



ARCHIVE صمت

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

تكلم
لا تصمت
أخشي
أن

أتلاشي

دون

هواك.



بساطة!

شعر
عبد الله السيد شرف

وكان إذ يترُّ من خِصاص،

كُوخه .. الشعاع

يهبُّ ضاحكا

مستبشرا،

يشيلُ فأسه

وليس غير زُنْدِه بضاعة

وثوبه الوحيدُ،

ورقعة .. مشعنة

يجوُّ مرةً

ومرةً يلوِّكُ في نهم

الملح والخشاش

ودائماً

يُسائلُ الآله أن يُديمَ نعمته

وعاشقاً للطير،
- كَانَ - والحياة،
يُضَاحِكُ الرجالَ، والنساء،
والصغار . . والشجر
ويبعثُ الغناءَ للقمر
وقيل عنه،

بائسٌ فقير
وقيل . . بل أمير
كلُّ الحياةِ ملكُهُ،
برغم أنه بلا ولد
ولا عَقَارٍ،

أو حقولٍ تمتطيه،
أو سَنَدٍ

بل كَانَ إِبْطُهُ - كما يقال - والنجوم



وذاتَ يومٍ،
آثرَ الرحيلَ،
دوئماً وداع
وكان وَقْتُهَا يَنَامُ،
مَهْدُهُ الترابُ
والوسادةُ الذراع
وحين شَيَّعُوهُ،
كانت فوق وجهه ،
بساطةُ الحياةِ!



شعر/ خالد الخنزي

مَطَرٌ ..

مَطَرٌ ..

رَشَّ أفياءنا المستحِمَّاتِ بالضوءِ،

يُخْتَبِئُ الآنَ بين ثياب الجنودِ،

<http://Archivebeta.Saghrat.com>

يبرعم نرجسه

في حدائقنا ..

مَطَرٌ ...

مَطَرٌ ..

كأنَّ العقيقَ مرايا

كأنَّ السماءَ نوافذُ مشرعةٌ للمنايا ..

مَطَرٌ ..

تتوارثه الارضُ، يورقُ في الجمرِ،

يبقى بذاكرة الأوفياء

وذاكرة الشعراء! ..



شجرٍ يتوقّد في قمر القلبِ ،
يطلّع من جفن زنبقةٍ
وطناً ..
وفصولَ كتابة ..
نجمَةً ..

ووريدَ سحابة ..
دُمُهُ

آيةُ الفتحِ ،
صحوُ مخاضاتنا المقبلة
دُمُهُ السُّنبلة! ..



مَطَرٌ ..
مَطَرٌ ..
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

كأنَّ النجوم حقولُ ذهبٍ!
مَطَرٌ ..
مَطَرٌ ..

كأنَّ بلادي بحارُ لهبٍ!



يا دَمًا ..
حين مرّ بنا
مرّ برقًا .. وضاء
حملته الرياحُ بعيداً

فَأَزْهَرَ، وَاخْضَرَ، صَارَ مَنَاراً
وَصَارَ وَطَنُ!
صار في الناس مفردة للأبناء
لغة للزمن!



آه يَا دَمَهُ الْحُرَّ عَلَّمْنَا .
كيف نجني انتصاراتنا
كيف نمشي على الشوك،
نقتلُ فينا الضَّجْرُ .
فَرَحُ خَالِدٍ دَمُهُ .
وَعَدُ وَاغِدٍ دَمُهُ .
قَدَرُ .
خَطَرُ .

حين تزدحم الأرض بالشهداء،
يباركها
دَمُهُ الْمُتَطَرُّ! .



زهرة وعجارة

قصة
قصيرة

بمقام: حمدي الكحلوت

وتفرغ غضبها في الدعاء والصراخ :
- اسمع يا ولد .. حتى نفهم .. الله
يمنعهم عارض .. الرجل ، بعد ما عاد
من شغله ..
- ولو .. وراك رجال .. ولا
يهمك .. قال ممنوع قال !! ..

قفزة .. اثنتان .. وانكب الولد على
صندوق الكتب .. قذف الأول جانباً
التاريخ .. الثاني الجغرافيا الثالث
الحساب .. آه هاهي .. تحت كتاب
الحساب مخبأة منذ الطوق الأخير ..
والآن سنرى من سيحاسب من؟! ..
وضحك أكرم ضحكته الغريبة الأقرب

فجأة .. تلوى الصوت في رطانة
غريبة : ممنوع التجول ، فاندفع التجار
والباعة يغلقون محلاتهم وعرباتهم ،
وحث النسوة الخطى نحو البيوت مع
أكياس التموين ولال الفواكه والخضر
والأطفال العائدين من عند الطبيب ،
وزعقت السيارات في الموقف تنادي على
الراكب الأخير إلى المدينة ، وجرى أكرم
نحو أمه مقلداً بصوته الحاد : ممنوع
التجول .. حتى اشعار آخر .. يخط
الكلمة الأخيرة ويكررها حتى تفقد الأم
صبرها ، فتتوقف عن ضرب حبات
الزيتون الأخضر بحجرها المستدير

إلى سعال رجل عجوز.. ضم قبضته الصغيرة على شعبي اللوز اليابس وشد قطعة المطاط بأصابع اليد الأخرى.. مصوباً في الهواء.. أرخى الذراع المطاطية ففرقت مصطدمة بالذراع الخشبية.. عظيم.. كل ما أحataه الآن بعض الحصى المدبب الأطراف.. وكل ما تعلمته عن التصويب لتستقر الكتل المدببة بين العينين.. أو في الأفواه المفتوحة في غطرسة.. وأطلق الضحكة الساعلة.. وانطلق.

ما هذا؟!.. وانحنت أم أكرم على صندوق الكتب ترتب ما تبعثر.. لم يكن في قلبها ذرة غضب عليه، بل دفع من المحبة والخوف عليه، والقلق على مستقبله الغامض، بل مستقبل الجميع، ونهاية ليلهم الطويل..

جلست أمام كومة الزيتون.. تتحسس الحجر الأملس المخضب بالعصارة السوداء واليد الأخرى تقبض على الحبات الخضراء وقد تلاشى حماسها للعمل.. وانبثقت في داخلها دمدمات نشيج طاغٍ:

أكرم يا وجع خمسة عشر عاماً.. أين ذهبت يا ولدي؟! ماذا ستفعل

بالحجر وبالمقلاع والنباطة أنت ورفاك؟ ألا يكفيك يا ولدي حبس الشهور الأربعة وضياح سبتك الدراسية في العام الماضي بعد أن كنت من الأوائل؟ ألم يوجعك الضرب على الرأس وكسر اليدين وبقايا شظاياهم في ركبتيك؟ هل تدري كيف اعتصرنا فقرنا قطرة قطرة لنجمع لك الألف شيكل حتى يفرجوا عنك؟ أخذوا بالشمال ما أعطوه لأبيك باليمين مقابل عرقه طوال شهور في مصنع الكيماويات الذي أورثه المرض والسعال المستمر وضيق التنفس.. من سيتكفل بإخوتك الصغار يا أكرم إذا حدث له مكروه.. ولا أحد يشعر بنا في هذا العالم.. وكل يوم نقول إنها ستفرج.. والفرج لا يأتي.. بل المزيد من الضيق والمنع والأوامر.. ممنوع التجول.. ممنوع السفر.. ممنوع الصيد.. ممنوع البناء.. ممنوع العمل.. ممنوع التعليم.. ممنوع العلاج.. ممنوع الغناء.. ممنوع الكتابة.. ممنوع الزراعة.. لم يبق إلا منع التنفس وشرب الماء.. إلى متى يا رب..؟ إلى متى..؟

وتحدرت دمعان من عينيها، فوق خدها الشاحب الذي امتصه القهر

والحزن . . مسحتهما بطرف شاشتها
البيضاء ، واستندت بجذعها إلى الحائط
فالتقت نظراتها بنظرات أخيها الشهيد
مازن . . تطل من خلف زجاج الصورة
المثبتة على الحائط . . كأنها ترى بريق
عينيه لأول مرة . . وكأن شحنة الغضب
المطلّة من ملامحه القوية تلومها على
دموعها وحزنها وعويلها . . وتذكرت
كلماته قبل أن يخرج لآخر مرة .

من هنا يا أم أكرم تبدأ الشرارة . .
وتحت هذا الرماد . . يكمن بركان
اللهب . . ويا ويلهم إن استمر الضغط
عليه . . وأحكم كوفيته حول رأسه
ومضى وابتمامة واثقة لا تفارقه ، الآن
أفهم ما قلته يا مازن ، فالأرض ملتهبة
تحت أقدامهم ، وشائكة في حلوقهم .

أحسّت بالراحة وسرى في دمها شعور
بالقوة والأمل . . وتلفتت من حولها
وتنهدت ، ماذا تقدم لطفليها الجائعين . .
جواد وريم . . ليس في البيت سوى
الزعر وحبّات الجرجير السوداء وبقايا
خبز باردة . . قدمتها لهما وأكملت عملها
في تحضير الزيتون وورصه وتعبثه ليخزن
لشهور القادمة ولأيام الحصار الطويلة
المرة . . ومع ضربات الحجر فوق الكومة

الخضراء دق قلبها مع طلقات الرصاص
التي لعلت في الأجواء لترهب
المتظاهرين والسكان وتخضعهم لمنع
التجول . . وتصورت ابنها أكرم وهو
يمطرهم بالحجارة والحصى مع رفاقه . .
ثم وهو يرفع العلم الذي عملته يديها
من أجله وتحت الحاحه المستمر . . ومعنى
اختفائه من فوق الخزانة أنه مرفوع فوق
الرؤوس الآن . . واکرم فوق الأكتاف
يلوح به ويهتف . . والرصاص ينهمر
بكل أنواعه . . المطاطي والعادي
والدمدم . . والغاز يسمم الأنفاس . .
والعصي تنهال على الرؤوس والأطراف
والحجارة تنهمر على الخوذ الفولاذية
فتحتمى بالجدران . . ويصرخ
الشباب . . الله أكبر فتراجع الوجوه
القبیحة . . الله أكبر . . الله أكبر . .

النداء الجليل يرج المكان . . ويقترّب
أكثر . . وأكثر . . فتشتعل الدماء في
العروق وتستحيل السماء دخاناً أسود . .
والسواعد تتصلب . . وتستحضر كل قوة
الأرض وعلى الساعد الأيمن تجلس
ريم . . وباليدين اليسرى يمسك جواد . .
وفي لمح البصر . . يتوحد الثلاثة مع
موجة الغضب . . المتلاطمة . .

والمتدافعة نحو المسجد .. كان مكبر
الصوت فيه .. يكبر .. ويؤذن ..
ويدعو الناس إلى التجمع في ساحته ..
والناس تلبى النداء .. لم يبق طفل أو
شيخ في البيوت ..

ويضيق المسجد بمن فيه .. وتمتليء
الساحة المجاورة .. وترفع الأعلام على
كل الاسطح وينشد الجميع اغاني الحب
للوطن .. وتراوح الاقدام الهمجية ..
تتراجع .. وتختفي .. من المخيم ..
ويجيء المطر فيغسل الأرض .. وينبت
الزنبق والقمح وشقائق النعمان
والزعتر .. وتشرق الشمس .. ويلف
السلام كل الدنيا .. آه .. «افتاح» ..

وأفاقت أم أكرم على طرقات تكاد
تخلع الباب المهترئ من جذوره ..
فعرفت الطارق .. وكورت قبضتها على
الحجر الأملس الثقيل .. كانت تسبقهم
رطانتهم .. ووشوشة جهاز
اللاسلكي .. ورائحة القهر والحقد ..
وقبل أن تنهض كانوا يدوسون على الباب
الذي انخلع وتهاوى على الأرض ..
انقض أحدهم على الغرف المجاورة ..
يقلب الأشياء بقدمه ويحركها بفوهة
بندقيته وأمسكها الثاني من يدها

اليسرى .. يقودها للخارج .. فتسمرت
عند الباب تخلص يدها .. وتدفع رفيقه
الذي ترك موقعه على الباب واندفع
يساعده في جر المرأة إلى الخارج .. بسيل
من ضربات المراوات ..

المرأة تصرخ .. وأولادها
يصرخون .. والخذ الفولاذية تهتز ..
وتصرخ .. واليد تشنح على الحجر
الأملس الثقيل .. تطوحه في الهواء ..
تنقض به بين العينين اللزجتين .. تدفعه
قوة الصراخ .. أخرجوا من أرضنا ..
وفي العينين الآخرين تستقر حصاة مدببة
انطلقت من بين شعبي لوز يابس في يد
فتية اندفعت من الباب المفتوح ..
وتخضبت الوجوه الحمراء بالسائل
الأحمر .. واختلط الدخان الأسود
بطلقات الرصاص .. تحصد كل
شيء .. ووشوش جهاز اللاسلكي
يطلب مساعدة .. وينقل الخبر .. لم
يكن في البيت شيء يصفه سوى :
«طفلين أطبقا على صدر أمهما في
رعب .. المرأة لفظت أنفاسها منذ
لحظات .. بعد أن نzf دمها وجرى
اسعاف الجنديين الجريحين المصابين
بحجرها .. وحجر ابنها .. نطلب سيارة

اسعاف تنقلهما للمستشفى . . يبدو انهما
فقدوا البصر . . فتى مدد بجانب أمه . .
حاول الاعتداء على جنودنا وأصاب
أحدهم . . تبلل الدماء رأسه وصدره . .
تطل من تحت ملابسه قطعة قماش بألوان
أربعة كان يلوح بها في المظاهرة . .
ويقبض بيديه على قطعة خشبية متشعبة
مربوط بها ذراعان من المطاط . .
استخدمها في ارهاب الجنود وتهديد
أمنهم وسلامتهم قبل أن تصيبه قواتنا . .
انتهى . . »

كانت الأرض بين موقف السيارات
والسوق الجديدة مفروشة ببقايا
الاطارات المحترقة وكانت العتمة قد
زادت طرقات المخيم كآبة وحزناً . .
ورغم الغروب استطاع أبو أكرم أن يقرأ
وجوه الناس المتجمهرين أمام بيوتهم في
هلع . . وأن يتتبع آثار السيارات
العسكرية والمجنزرات التي حفرت
بصماتها وسط وحول المخيم وأزقته ،
ونثرت فوارغ الطلقات وقنابل الغاز
وبقايا الهراوات المكسرة هنا وهناك
مختلطة مع أكوام من الحجارة
والزجاجات الفارغة والقضبان .

إذن كانت مجابهة . . قالها أبو أكرم

وهو ينقل حقيبة اليد من كتف إلى كتف
مثقلة بأدوات عمله وملابس العمل
وبقايا طعام . . ورنأ إلى مقبرة المخيم عن
يساره هنا يرقد أعزاء كثيرون من مختلف
الأعمار . . وفي مصادمات مختلفة . .
ولكن ضد نفس الأخطبوط . . وتقلصت
أمعأؤه وانقبض صدره . . توقف . .
استدار أمام قبر أحدث شهيد من
خيمه . . منذر ابن الثانية عشرة الذي
ضربوه بالعصي على رأسه حتى فارق
الحياة . . وبجانبه قبر ابن جيرانهم جمال
الذي صوبوا الرصاص إلى صدره وهو
يرفع العلم من يد إلى يد . . وهذا القبر
وهذا . . وغامت عيناه وهو يقرأ الفاتحة
عليهم جميعاً . . ومن سبقهم ومن سيأتي
على الطريق .

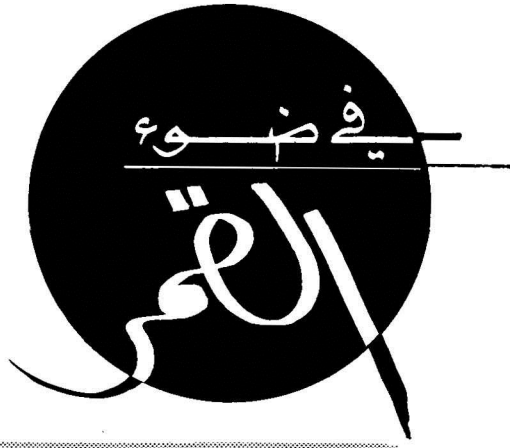
من الآتي في هذه المجابهة يا ترى؟
من؟ . . واقترب من باب منزله بجانب
السوق الجديد . . واحساس قوي
بالفاجعة يعتصر قلبه . . وبدأت أذناه
تلتقطان أصوات عويل وبكاء وتكبير
تخرج من منزله . . أناس يدخلون وأناس
يخرجون . . الدور عندي إذن . . واندفع
يعبر البوابة المهدمة لبيته القرميدي . .
فشخصت إليه الأبصار . . حاولوا ابعاده

بصره نحو الحجارة المتناثرة عند سور
المقبرة . . وبقايا زجاجات فارغة . .
وأغصان لوز ورمان يابسة . . وصبار . .
انتصبت أشواكه الحادة حول زهور
صفراء لم تتفتح بعد . .

وفي العين دمعة تحجرت وأبت
النزول . . وفي البال فكرة غالبت حزنه
وأطلت على قسائم وجهه الموشح
بالغضب والوعيد . . فالיום هو يومه .

عن جثتي زوجته وابنه . . فانفجر بكل
قوته . . أزاح الجميع واندفع يقبل
الوجنات التي مازالت تحتفظ ببعض
نضارة الحياة واحتضن طفليه . . ووقف
يشارك الناس تكبيرهم وهتافهم . .
تناول العلم الرباعي الألوان . . قبله . .
أسدله على الجسدين الطاهرين . . وتقدم
الجميع إلى المقبرة . . قرأ الفاتحة . . مع
آخر حبة تراب فوق القبرين . . وصوب





قصّة بقلم / ملك حاج عبيد

صرخة صغيرة نادت عن سامر فاستيقظت نجوى، إنه يحرك شفّتيه وبسمة هادئة ترسم على فمه، انحنت، قبلت جبينه، تمتت :

يغمرها، متعب أنت يا أحمد، من الصباح إلى المساء وأنت تعمل، مدرسة في الصباح ومدرسة في المساء، ودروس في المعهد، ودروس خاصة.

- حبيبي يحلم كالملائكة.

نام الصغير ولكنها لم تستطع النوم، رنت للسما، كان القمر مكتملا يسبح في غيوم بيضاء متألّثة، ورؤوس الشجر تداعبها نسائم خفيفة فتميلها ثم تدخل الغرفة فتعطيها نداوة منعشة.

أحست أنها سعيدة، عن يمينها سامر وعن يسارها أحمد يغطان في نوم عميق، تأملت وجه أحمد وشعرت بحنان

ولاح في خيالها البيت الجديد فابتسمت، بعد ستة أشهر سيستلمانه، وراحت تتخيل غرفه وأركانه، الأثاث الذي ستختاره له، الستائر. . ولكن كم سنة سيستمران في تسديد الأقساط؟ . . القسط الكبير سيدفع غدا، اليوم قبضت القرض على مرتبتها وكذلك أحمد أخذ قرضه، لكن المبلغ لم يصل إلى الثمانين ألف، وأحست بالغصة تملأ حلقها، لقد

باعث سوارها الذهبي بعشرة آلاف،
ثمانون ألف ليرة تستقر الآن على رف
الخزانة.

ويضحك البيت في خيالها، فتحس
بأنها سعيدة محظوظة وأن العالم جميل
هأنء.

يغمرها الرضا، يعاودها الوسن،
تكاد تهبط في وادي النوم، تنقلب على
جنبها، تغمض عينيها، تحس حركة
خفيفة، تفتح عينيها. . بين القطة
والمنام تراه.

كان يدير لها ظهره، يعالج باب
الخزانة، فتحت عينيها على سعتيها،
هناك رجل في الغرفة، فتحت فمها تريد
أن تطلق الصوت ولكنه احتس في
حلقها، تتناقل نفسها، أحست جبل
رصاص يثقل صدرها. أرادت أن تمد
يدها إلى أحمد توقظه ولكن يدها كانت
مشلولة، لم يبق من حواسها إلا عيناها
المفتوحتان على سعتيها، رأت مظروف
النقود بين يديه، رأت سلسلها الذهبي
والقلب الماسي يتدلى بين أصابعه، فجأة
التفت. . سقط على وجهه ضوء القمر،
رأته شابا طويلا، بوجه أبيض وعيون
زرقاء يخرج منها شعاع لن تنساه أبدا،

لكأن آلاف السيوف الزرقاء تلمع بهما.
حلق إليها متحفزا، وحدقت إليه ميتة،
رأت يده اليمنى تخرج المسدس من
جيبه، يصوبه إليها، أحست رصاصة
تنطلق فتدخل صدرها، ينفجر الدم،
تهمد، تموت العيون واللسان والأعضاء،
غاص السرير إلى قعر واد ساكن كالقبر.

خرج من الغرفة والمسدس لا يزال
مصوبا اليها وغابت عن الوعي، متى
عاودها النطق، متى عاودتها الحركة؟
كانت تثن فتخرج منها حشرة مكتومة،
ثم انطلق الصوت المحبوس، صرخت
فاستيقظ أحمد مذعورا وعلا صوت سامر
بالبكاء.

ماذا حدث يا نجوى؟

وانخرطت في بكاء عميق، ثلاثة أيام
وهي ترتعد من الحمى فتهذي بسيوف
زرقاء ومسدس مصوب وبدر مكتمل،
لا يمكن أن تنساه، وجهه محفور في أعماق
دماغها.

أبلغ أحمد عن الحادث، جاء شرطي
أخذ أقوالها ثم أخبرها أن هناك لصا قد
روى المدينة وأن البحث جار عنه.
غادرت الطمأنينة البيت الصغير، لم تعد
نجوى كما كانت، دائما تهب من نومها

مفروعة. تراه في كل نافذه مفتوحة، في كل باب، بينها وبين أحمد، مع سامر في السرير.

رعب سكن أعماقها، جعلها تفقد احساسها بالحياة، لو صرخت، لو لم يجمدها الرعب لكان قد أرسلها إلى العالم الآخر ثمانون ألف ليرة قد سرقت، لم يعد باستطاعتها أن يدفعها القسط، ضاع المبلغ وعليها أن يسددا الأقساط للبنك ويستدينا مبلغا جديدا وإلا طار البيت من أيديهما.

قال أحمد محاولا أن يواسيها:

- عوضنا على الله فيما سرق منا، بإذن الله سنجمع المبلغ ثانية.

أجابت بأسى:

- متى يا أحمد ومن أين؟

ما كان باستطاعتها أن تترجم له شعور الذعر الذي يتناها، ولا هو قادر أن يحس معنى أن يرى الانسان سارقه ولا يستطيع أن ينطق.

المال يلد المال، والفقير يفرخ الفقير، لم تحس قبل الآن معنى أن يكون الانسان مدينا ولا يملك السداد. لو تقبض على هذا اللص ستصفعه، وتسأله:

- ألم تجد أغنى منا لتسرقنا، هل تعرف أيها السافل أننا استدنا هذا المبلغ لنسد

أقساط بيتنا، في طول الأرض وعرضها لم تجد من تسرقه غيرنا؟

شعرت أنها قادرة أن تقتله، أن تسحب مسدسه من جيبه وتسدده إلى قلبه مباشرة أن تقول له:

- اذهب إلى السفلة اسرق ما لهم إنهم لا يتعبون فيه أما نحن فقد ذبحنا العمل.

جهد أحمد، تعبها، استيقاظها في الصباح، دوامها الطويل، عودتها المرهقة إلى البيت، سامر وركضها به من الحضانة إلى البيت. . . مستحيل أن تضيع هذه الجهود.

أحيانا يراودها الأمل بأنه لا بد سيقبض على اللص، وتكاد تزحف إليها فرحة أن يعود المال، تحلم بأن الباب يطرق عليها والشرطي يقول لها فرحا:

- سيدي هذه هي نقودك، قبضنا على اللص.

كان لديها احساس بأن هذا سيحدث ذات يوم، لذلك لم تفاجأ عندما جاء الشرطي يطلبها للذهاب إلى المخفر لتعرف على اللص.

عاودها الخوف، هل باستطاعتها أن ترى هذه العيون مرة أخرى؟ . . ولكن شيئا في داخلها كان يدفعها للذهاب

لتشاهده مغلولاً فتشقى من عجزها في ذلك اليوم المشؤوم.

- إنني خائفة يا أحمد.

- لا تخافي سأكون معك.

لأول مرة تدخل مخفراً، أحست بالخوف، لكنها تابعت المسير، اقتادها الشرطي الذي سلمهما التبليغ عبر ممر طويل إلى غرفة رئيس المخفر الذي بادرها بالقول :

- لقد اعترف بالسرقة، لم يبق إلا

شهادتك.

ونادى الشرطي ليحضر المتهم.

تحفزت كل حواسها وهي تترقب

الباب لتتحدى هاتين العينين الشيطانيتين.

دخل شاب نحيل، طالعتها عينان

عسلتان حزيتان.

تمت شفتاها:

- لا ليس هو.

تعلقت بها العينان الحزيتان، رأت

ألماً يثني بعذاب لاقاه.

- لا يمكن أن يكون هو، أعرفه من

بين الناس جميعاً.

عندما نهضت لتنصرف دفع الباب،

ودخل رجل لم تبيته جيداً.

- باباً.. هاتف البيت معطل، اتصل

بدائرة البريد ليصلحوه.

حينما التقت عيناها بعيني ذلك

الشاب، شعرت بالدماء تندفع إلى

رأسها حارة قوية، رأت السيوف اللامعة

تشع من العينين الزرقاوين، رأت

سلسلها الذهبي في عنقه والمسدس

المصوب إليها.. وضوء القمر ينسكب

على هذا المخلوق الذي لن تنساه أبداً.

كانت تحملق فيه، وكان ينظر إليها

دون اهتمام وعندما تبينها رنا إليها

ساخراً.

حركت شفتيها، ارتفعت اصبعها

لتشير إليه، فلمست يمينه جنبه، ورأت

المسدس.

وصل إليها صوت رئيس المخفر

يقول:

- الاعتراف سيد الأدلة، والمتهم قد

اعترف بالسطو على منزلك فماذا تقولين؟

همست بصوت مبجوح :

- السارق انسان آخر.

- تعرفينه؟

ثقبتها عيون زرقاء فيها شراسة الدنيا

ولؤمها، توسلت إليها العيون العسلية

الحزينة، انبثقت في قلبها الدماء

تصرخ : لماذا تصمتين؟

استنجدت بزوجها، كان محايداً،

- إنها تريد أن تشوه سمعتك يا بابا
ولكن لن أمكنها من ذلك أبدا.
استدارت نجوى لتنصرف، صاح
رئيس المخفر بصوت آمر :
- وقعي الورقة أولا.
عادت إليه، نظرت في وجهه طويلا،
ثم نقلت نظراتها إلى ابنه، أمسكت
الورقة بيديها مزقتها قطعاً صغيرة ونثرتها
في فضاء الغرفة.

استنفرت صوتها، كان محتبسا، استغاثت
بيدها، كانت مدلاة إلى جانبها. من
داخلها سمعت صوتا يقول :
- هذا هو اللص.
أرعد صوت الشاب :
- مجنونة وكاذبة.
رمقها رئيس المخفر بكراهية
واحتقار :
- اللص قد اعترف بجريمته.
تعالى صوت الشاب :



الألف..

قصّة / محمد جبريل

- ١ -

وإن لم تزد كلماته عن تعقيبات، فغاب
رأيه المحدد، وبدأ قليل الخبرة بالنرد،
فتوالى قيامه من «الترابيزة»، يخلى مكانه
- ذات يوم - لوجوده بيننا، يشاركنا لعب
النرد «والكوتشينة»، وشرب الشاي،
وتدخين الجوزة، والتعليق على تطورات
الأمر. في حوالي الأربعين. يرتدي بدلة
صيفية، من الصعب أن تعرف وظيفته.
فرض الألفة، فلم نسأله عن اسمه ولا
وظيفته، ولا حاولنا التخمين إذا كان من
أبناء الحي، أو أنه قدم إلينا من خارج
الانفوشي. غيرت نكاته الصاخبة
وضحكاته من مألوف الحياة في المقهى،

- ٢ -

كالوميض، تنبّهت لنظرته المتسللة،
تطيل التحديق من تحت حاجبين
كثيفين. هل جاءت عفوا، أم أنه وجد
في تصرفاتي ما يدعو إلى المتابعة؟..
أهملت الأمر في اللحظة التالية.
شغلتنا مناقشات في «نوة» قاسم،

وارتفاع الأمواج، والصيادين الذين لم ينزلوا البحر..

- ٣ -

تبين أنه يخصني بنظرته، المتسللة، المحدقة. فاجأته بنظرة جانبية، فاصطدمت بالنظرة التي كأنها التصقت بلحمي..

شغلني الأمر، فتوالت هزائمي. ابتسم لما عاودت نظرتي المفاجئة، فضايقتني أنه فطن إلى ما أعانيه. لفني ارتباك، وتعمدت ألا ألفت ناحيته..

أبدت للآخرين ملاحظاتٍ نحوه. لم يذكر لنا اسمه، أو يحدثنا عن حياته

الخاصة. ألمحت إلى النظرة السخيفة التي تظل ثابتة، حتى بعد أن أغادر المقهى، وأفارقه. أهملوا ملاحظاتي، ولم يجدوا ما يشير في النظرة التي تيقنت أنه يخصني بها..

- ٤ -

حين دخلت المقهى، لم يكن المصلون قد أنهوا صلاة المغرب في زاوية خطاب القرية. نهض لاستقبالي بمودة. ابتدرني قبل أن أسند ظهري إلى الكرسي :

- أريدك في خدمة..

أضاف لنظرتي المتسائلة :

- إني أعرف كل شيء!

أسكت تهيؤي للقيام، بضغطة على

يدي :

- أعدك بأن أسكت ما دمت ترى

خاطري..

نظرته المتسللة تنتظر لحظة

الانقضاء. يهدني بما لا أعرف. لما

اعتدلت في جلستي لأواجهه، بدا

العائدون من الصلاة في دخول المقهى،

فأخل يدي، وحذرتي - بالتماع عينيه -

من التحدث فيما جرى..

- ٥ -

لم أنم الليل بطوله. شرقت وغربت وأطلت التفكير. دسست في يده - قبل انصرافي - ما أسكته.. لكن الأسئلة حاصرتني، فرضت إلحاحها. قررت أن أعيد ترتيب الأمور، وأبدأ من البداية..

في السادسة غاما، أصبحوا. لأستعين بمنبه أو سواه. حتى لو تأخر موعد نومي، فإن عيني تصحوان في الموعد المحدد. أتقلب في السرير دقيقتين أو ثلاثا. أتنبه لأحاديث - أسفل النافذة - بين جاد

«سنترال» النداء الآلي، المطل على ميدان محطة الاسكندرية. التوقيع في الكشف من السابعة إلى السابعة والربع. أجرى اختبار «السويتشات»، ثم أفرغ للصيانة وإصلاح الاعطال. لا أخالط إلا من أحتاج إليهم، وإن شاركت - أحيانا - في مناقشات زميلي عباس ومتولي في الجرائم التي تنشرها الصحف. إلى الثانية بعد الظهر، فأغادر المبني..

أعود من الطريق نفسه، حتى ميدان المنشية. أميل إلى سوق راتب، فشارع الميدان، بدلا من شارع فرنسا. اشترى ما طلبته تفيدة في الصباح..

في الثالثة أو نحوها، أدخل إلى البيت. يسبقني أذان العصر في الشتاء، وأسبقه في الصيف. أطالع الجريدة في السرير، لا أغادره قبل أن يعلو صوت تفيدة في الصلاة : الغدا جاهز..

أجلس أمام التلفزيون، أو في النافذة المطلّة على الموازيقي. عند أذان المغرب، أنزل إلى مقهى العجمي في «المسافر خانة». يسرقنا الشاي والقهوة «والكوتشينة» والنرد والمناقشات والنكات. أغادر المقهى في العاشرة.

بائع الفول وزبائنه. تتحسس أصابعي «الكومودينو» المجاور، فتمسك بالنظارة الطبية. تفيدة - زوجتي - تتجه في نومها المستغرق إلى باب الحجرة. أهزها برفق، لتعد الشاي. لا أطيل البقاء في دورة المياه. أخلق ذقتي يوما بعد يوم. أرتدي قميص اليوم السابق. البنطلون أغيره في بداية الأسبوع. أبتادل الأحاديث مع تفيدة ونحن نحتمي الشاي. أفضله سادة وتفضله بالحليب. تحدثن عن متاعبها التي لا تنتهي مع أخوتها في ميراث أبيها. البيت القديم في وكالة الليمون، ودكان العطارة على ناصية سوق راتب. تطلب ما تحتاجه من

ميدان المنشية أو شارع الميدان في طريق عودتي. أسألها عن مصروف البيت : هل انتهى؟..

أغادر البيت في السابعة إلا ربعا. أميل إلى شارع رأس التين، ومنه إلى شارع فرنسا. قبل ميدان المنشية، اشترى جريدة الصباح من بائع الصحف قبالة «اجزخانة» جاليتي. أتصفح عناوينها في ميدان المنشية، إلى بداية شارع شريف. أطويها في يدي، وأسرع من خطواتي، حتى مكان عملي في

اشترى - في العودة - زبادي من ألبان
الإخلاص . أقضي بقية اليوم أمام
التليفزيون ، أبادل الأحاديث مع تفيدة ،
أو نشاهد برامج السهرة ، لا أغلقه قبل
أن ينهي القارئ تلاوته ، ونتجه إلى
غرفة النوم . .
ماذا يعرف الرجل - في ثنايا ذلك
كله - ويخفيه ، ويبتزني به؟ . .

- ٦ -

ما كدت أسير في ظلام شارع سليم
البشري ، حتى تبتهت لوقع الأقدام
المسرعة خلفي . .

ملت بنظرة متطلعة :

- أنت؟! . .

في صوت غلفه التأدب :
- لم أشأ أن أكلّمك أمام الأصدقاء . .
- لا أريد الكلام بيني وبينك ، أو أمام
الآخرين . .

- أنت تدفع بما لا يساوي ثمن
سكوتي عن سر حياتك كلها . .

صحت :

- أي سر؟! . .

لم يجاوز الصوت تأدبه :

- أخشى عليك لو صارحتك . .

- أنا لا أخشى شيئا . .

- تطمئن إلى حياتك بين البيت
«السنترال» والمقهى . . لكن ما أعرفه
خطير . .

وأنا أقاوم الانفعال :

- أنت كلب! . .

ظلت الابتسامة في جانب فمه :

- تهدر صداقتنا . .

أضاف في لهجة تحذير واضحة :

- من الغد تضاعف ما تدفعه . . أو

أبوح بما أعلمه! . .

ودخل في الظلمة . .

- ٧ -

ماذا يعرف الرجل؟! . . هل ما يخفيه
يتصل بتفيدة؟! . . من يزورها أثناء تغيبه
في «السنترال» والمقهى؟! . . هل باحت
بغير المألوف الذي تشهده غرفة
نومنا؟! . . أم أنه علم بالشهادة المزورة في
ملف خدمتي ، أو تصتق على خطوط
النداء الآلي بين الاسكندرية والمدن
الأخرى ، الأسلاك كالحجرات المغلقة ،
لولا تسلي من الثقوب بأذن ، صفيحة
القصدير في «السندرة» ، جمعتها قطعة
قطعة من بقايا لحام الأعطال ، ربما

- لدي معلومات .. ومن حقي أن
 أتقاضى ثمنا لعدم بوحى بها ..
 واجهت عينيه :
 - ما معلوماتك؟ ..
 - أقولها حين ترفض صداقتي ..
 - هزمني الانفعال :
 - من قال اننا صديقان؟! ..
 صرخت :
 - من الآن .. لن أدفع قرشا
 واحدا ..

شابت صوته حدة قاسية :

- أنت تضطرنى إلى البوح ..

- كذاب .. ولص ..

- غدا تدرك أنى كنت الباب الذي
 صد عنك ريح السموم ..
 - لن نحيا إلى الغد ..

نفضت السكين من الجريدة التي
 تخفيها . عاجلته بطعنة في صدره ، فأطلق
 آهة وسقط . واصلت الطعن في صدره
 وعنقه ووجهه . لم آبه بأنيته المتوسل ، ولا
 الدماء التي غيبت ملامحه . تملكنتي قوة
 غامضة لاعهد لي بها . كأنها هي التي
 توجه الطعنات ، لا يشغلها الأضواء التي
 علت في النوافذ المطلة على الشارع ،
 ولا وقع الأقدام المسرعة القادمة ..

أفادتني في الأيام القادمة؟ .. وبماذا فسر
 أحاديثي الجانبية مع الدكش بائع الكيف
 وزميل القهوة؟ .. وهل أسرفت في إبداء
 الرأي أثناء تعليقاتنا في المقهى على
 تطورات الأحداث؟

طاردتني الأسئلة ، والنظرات
 المتسللة ، والابتسامة التي لا تغادر جانب
 فمه . يكتفى بالتلميح ، ويرفض البوح
 بما يعرفه . تماوجت بي الحيرة ، واختلطت
 الصور ، فغابت الصورة الزائفة ..

- ٨ -

حدث ما كنت أنتظره . تناهى وقع
 خطواته ، بعد أن ملت إلى شارع سليم
 البشرى في عودتي إلى البيت ..
 ابتدرته دون أن التفت إلى الخلف :

- من الآن .. لن أدفع قرشا
 واحدا ..

قال :

- لم أجبرك على شيء! ..

- وكل ما تقاضيته مني؟! ..

- أشفقت على ظروفي ، فساعدتني ..

- وتهديداتك بما لا أعرفه ..

- إني أعرف أكثر مما تتصور ..

- لا يهمني ..

العودة إلى البيت

د. أحمد زياد محبك



قبضة يده اليمنى تمسك بالمقود، في العشرين على الأقل، بل الثلاثين، أي قوة وحزم، وقد أسند ساعد يده اليمنى إلى أن نصير في عمري أنا الآن، أبي إلى حافة النافذة، وشد ظهره إلى وراء، مات وأنا في العاشرة، كان يمكن أن يعيش عشرين سنة أخرى، بل ثلاثين، وأن يرى ابنتي أمل، مات، أو السيارة هي التي قتله.

قبضتي الآن على المقود أصبحت كبيرة، ولكنها ليست كقبضة أبي، كانت النسائم المتسربة من النافذة تحرك الشعرات الصغيرة فوق يده، وأنا أرقبها، وحين أقبلها تغمرني بشذى ساطع، لم أجد إلى اليوم في العطور ما فأظن أبي أقودها.

لا، لن أموت كما مات أبي، لن أترك طفلي أمل، سأعيش، يجب أن أعيش إلى أن تكبر أمل، إلى أن تتجاوز

يشبهه، وحين تمتد إلى جيب معطفه الشتوي الكبير، أحس أن في الجيب شيئاً ما، غريباً ممتعاً مدهشاً، لا ينفذ، قطعة حلوى، أو لعبة، أو عصفورا صغيراً، فاجأني مرة بأن أخرج من جيبه عصفورا ذا ريش ملون، ثم أبغضت ذلك الجيب، ولكني لم أبغض اليد التي تمتد إليه، وإن كنت قد أحسست بالقهر والغیظ، أحسست بذلك فجأة، فقد قال مرة زميل لي في الصف: أبي يعطيني كل صباح ليرة، وسألت نفسي: «لماذا لا يعطيني أبي غير عشرة قروش؟!» ..

أسمع طقطقات مسبحتك، وأراك تحديق في المرأة، كأنك تريد تنبيهي، لا تخف، أنا يقظان لست بحاجة إلى طقطقة مسبحتك، ولا إلى نظراتك، حاولت الحديث معك، ولكنك لم تبد استجابة، حتى سؤالك عن الأجرة المطلوبة كان مختصراً، بل كان أمراً: «سأدفع لك أجرة خمسة ركاب، انطلق بي وحدي، ولا تنتظر ركاباً آخرين»، كأنك لا تريد الكلام، أو كأنك مللت الكلام، ولعلك تسافر دائماً، وتكره الحديث مع السائق أنا احترم رغبتك، ولكني لا أحب أن أسافر ست ساعات

مع راكب واحد، لا يحدثني طول الطريق، مع خمسة ركاب تسمع أحاديث مختلفة، متنوعة، ولكن مع راكب واحد لا تسمع غير طقطقة حبات المسبحة، لعله يخشى أن يشغلك عن القيادة، ولعل له عذره، فربما كان ذاهباً إلى زيارة ابنته، إثر برقية تلقاها، يخبره فيها زوجها أن ابنته في المخاض، وهو ماض إلى رؤية حفيده، أو حفيدته، ولعله يفكر في اختيار اسم مناسب، ليفكر فيما يشاء، فأنا أعلم أنه سيطلب مني حين نصل إلى مركز المدينة أن أوصله إلى البيت، أو إلى المستشفى، حيث ابنته، وسأوصله، ولن أطلب منه أجراً آخر. . .

«بعد الجسر مقصف، مارأيك في

فنجان قهوة؟»

«لا بأس» .

عند الجسر مات أبي، جيلان يصل بينهما الجسر، معلقاً فوق وادٍ سحيق، والطريق إليه من الطرفين ينصب انصباباً في انحدار شديد، ودائماً تغريك السرعة، وتصمم على عبور الجسر قبل أن تعبره سيارة قادمة من الطرف الآخر، وفجأة تبرز سيارة على الجسر، لتدخل في

الطريق القادم انت منه، وهي تنصب
وسط الطريق، غير تاركة شيئاً من يمينه،
أنت نائم، أو السائق الآخر نائم،
ويعوي منبه سيارتك، أو سيارته،
وتطفئ الأنوار وتشعلها، وتنفجر
الأضواء في عينيك، والسيارة تنقذف
نحوك، ويصعقك زعيقها، فتسيل
الحرقه في عينيك، ولا ترى سوى النور،
وتدخل في غمرة برهة، ولا تحس بشيء
وتصبح بؤرة، ينصهر الكون فيها،
ويضج الركاب من ورائك، وتذكر
أحاديث كثيرة عن الجسر، يرددها
السائقون والمسافرون، لا بد من ضحية
في كل سنة، لا بد من سقوط سيارة.
نبوءة تركب كل سائق، يحس أنها قدره،
ثم يدرك أنه فقد السيطرة على المقود،
هذا ما يجب ألا يكون، لا، يجب أن
أعيش، لن أموت، ستسقط السيارة في
الوادي، ولكن لن أموت، جرح
صغير، ورضوض بسيطة، ولكن لن
أموت، يمكن أن تقف السيارة عند حافة
الوادي، تصطدم بشجرة فتقف، أو يبرز
ها شيخ، يوقفها، أو يتم اختراع حاجز
من كهرباء، يمنع سقوط السيارة.
لم أصدق أن أبي مات، ولم أذرف

الدمع، ولم أحس للموت معنى، حسبت
غياباً لبضعة أيام، وقد اعتدت من أبي
الغياب، فهو في سفر دائم، ولم أبك،
ولكنني حين رأيت الناس من حولي
يكونون، بكيت، وحين رأيت جدتي
تعول جزعت من المقبرة، وقد أحسست
بشيء مبهم غريب، لماذا تركنا أبي هناك
في حفرة، تحت الأرض، شعرت بالألم
من النوم على الأرض، وأحسست
بالضيق والاختناق لردم التراب، ثم
نسيت ذلك في جلبة المعزين، وبكاء
النساء، وقبل أن أنام سمعت صوت
سيارة في الخارج، لقد جاء أبي، إنه
صوت سيارته، جاء كعادته، وهذا
صوت مفتاحه في الباب، ولكن أبي لم
يجيء.

الكهل ما يزال يطقطق بحبات
مسيحته، كأنه يريد تنبيهك، شكراله،
ولن تفسد طقطقات مسيحته سعادتك،
ولن تتحول إلى شاحنة تطحن سيارتك،
فلقد عبرت الجسر، والطريق خلو، يمتد
أمامك وأنت تفرشه بالنور، وتتألق في
الآفاق أضواء مدن وقرى قريبة وأخرى
بعيدة، تشع، تتألق متناثرة على سفوح
الجبال وفي أحضان الوادي، ولا شيء

نفسه، كأنك معه على موعد، تتردد أصداؤه في أرجاء المقصف، عبر الموائد والمصاييح ولغظ الرواد وضجيجهم وصوت النادل ورائحة الشواء وعبق القهوة ولكن لحنا جديدا يضاف هذه المرة، طقطقة حبات المسبحة التي لا يريد أن تفارق يده.

«كم بقي لنا لنصل؟»

«ساعة واحدة، حاولت أن أقود بسرعة، قدرت أنك مستعجل».

لاحظت ذلك، وهو ماجعني افكر في أمر قد أعرضه عليك».

«ما هو؟!»

لاشك أنك تعمل بالاجرة، ولست مالكا للسيارة».

«نعم، هذا صحيح، كيف عرفت؟!»

«لا يحتاج الامر إلى التفكير، فأنت مازال شابا، ولا يبدو عليك أنك مالك سيارة، ولذلك أود أن أسألك: مارأيك بالعمل في سيارة داخل المدينة؟!»

«لم افكر في ذلك».

«لم تفكر لأن أحدا لم يعرضه عليك، ولكن هأنذا اعرض عليك، لذي ثلاث سيارات تعمل بالاجرة داخل المدينة،

سوى الصمت، ونباح كلب بعيد، وطقطقات مسبحة الكهل، طق طق طق... وهو يفكر، ليفكر ماشاء له التفكير، وليبق صامتا، أناس كثيرون يفكرون الآن في أمور كثيرة، وأناس كثيرون يفعلون أمورا أكثر، كم من أناس يستريحون من تعب النهار، ويستعدون للنوم، وآخرين يجنون المتعة، كم من مريض يئن على فراش المرض، وعاشقة تنتظر عشيقها، وأخرى تشكو صده، وثالثة تلعن غدره، وكم من لص يتسور جداراً، وسيارتك تنزلق على الطريق، بين أقصى الجنوب وأقصى الشمال، وأنت كل يوم بين محبي وذهاب، وطقطقات الكهل تتابع، لا، يجب ألا يستمر هذا، طق طق طق... لا تفهم شيئا، ولا تحس معنى، ووجهه لا يعبر عن شيء.

دائما تجذبك أضواء المقصف، ولا سيما حين تصل إليه، وقد خيم الليل، وعم الظلام، وتشدك إليها المائدة نفسها التي ألقت الجلوس إليها. أما حين تكون مشغولة، ونادرا ما تكون كذلك، فإنك لا تهتأ بفنجان القهوة، والنعم الذي يرسله المسجل، غالبا ما يكون هو

وأريد صرف أحد السائقين». .
«ولكن... بصراحة لا أعرف ماذا أقول لك؟!»
«وأنا أقول بصراحة: اعجبني سرعتك، وعدم كلامك معي طول الطريق، ثم دعوتك لي إلى فنجان قهوة من غير أن تعرفني، ومن غير أن يكون لك غرض عندي، وقد أردت أن أجزيك بدلا من هذا الفنجان.»
«دعوتي لك إلى فنجان قهوة ضيافة، ولم أفكر في شيء أبدا، وأنا بعد ذلك مرتاح إلى عملي، وإلى هذه السيارة، فقد مضى علي وأنا أعمل فيها أكثر من خمس سنوات، وأحس بأنني جزء منها، وكأنها ملكي، وإن لم يكن لي طمع فيها، ولا في مثلها، فقد كرهت هذا العمل»
«أنا أقول لك، ولا تظن، حصلت على قرار لا يسمح بإنشاء مدجنة جديدة، إلا إذا كانت تبعد عن مدجنة أخرى بخمسة كيلومترات، وكانت حجتني في ذلك هي منع انتشار الأوبئة، وهل تعلم بعد ذلك أن المتضرر الأول هو شريكي، أو على الأصح الرجل الذي كان شريكي، والذي يريد اليوم إنشاء مدجنة جديدة بالقرب من مدجنتي..»
«ولكن صاحب السيارة صديق أبي،

«ولكن . .»

«لا تقاطعني، وانتظر حتى أكمل كلامي، لتعرف كيف يكون العمل، وأنت لم تسألني بعد لماذا يجب أن أكون في البلد قبل العاشرة، والساعة الآن التاسعة؟!»

«لماذا . .»

«لأنني اتصلت بالهاتف بالموظف الذي سيوقع غدا على كتاب الموافقة على انشاء مدجنة شريكي، ودعوته إلى سهرة في الملهى، وعلى المائدة، وعند نهاية السهرة، سأضع بين يديه صورة عن القرار، وغدا في الصباح، سيجد شريكي مشروع مدجنته، وقد مات، كما يموت الولد في رحم أمه، وأنت وراء المقود، ولا تريد العمل في السيارة، لأجل المودة والثقة» . .

«لو كان لدي رأس مال لكنت . .»

«آه، اعرف ما سوف تقول، ولكن لا تقل، دعني أنا أقول لك، ثق بأني بدأت مثلك، لم يكن عندي شيء، أول مشروع كان داري، داري أنا، وأنت ترغمني على استرجاع الماضي، كنت أسكن بالإيجار، وعلمت أن الدولة ستقيم مشروعاً في الحي، وسيتم هدم

الدار، فأسرعت إلى صاحبها وأوحيت إليه أن الدولة لا تدفع تعويضا مجزيا عن داره، وأقنعتة ببيعها، ولم يكن معي من ثمنها شيء، فاستندت من هنا وهناك، واشترت منه الدار، هل تعلم ماذا حدث بعد ذلك؟!»

«لا»

«تأجل المشروع خمس سنوات، وفي تلك الاثناء ارتفع ثمن الدار، ومع ذلك لم ابعها، ولما نفذ المشروع تعرفت إلى رئيس اللجنة التي قدرت ثمن الدار، ودفعت له، فقدرها بضعف ما تستحق، ثم حصلت بعد ذلك على دار من مشروعات الدولة، بالتقسيط، طبعاً أنا أروى لك الآن بإيجاز، وأحيانا كنت أذكر المودة والثقة، ويؤنّبني ضميري، ولكن لكل شيء ثمنه، وحيثما سرت كنت أدفع، وبعض الناس حمقى لا يستحقون الشفقة، وفي كل الأحوال لابد من أن تدفع، ولو ثمن فنجان قهوة، ولكن ليس مثل قهوتك هذه، هيا قم بنا، يجب ألا نتأخر» .

قهوتي مرة يا صاحبي، وثمرتها بخس، وأنا لا أريد منك شيئاً، ولكنك زعزعت نفسي، وأنا ماض إلى لقاء زوجتي وابنتي،

الأقل، ولكن قد يتخلى عنك بعد سنة من العمل عنده، قد يتهمك بالسرقة ويلقي بك في السجن .

وغدا ستدفع ليرة زيادة، ثمنا للكيلو من الفروج تشتريه طعاما لأسرتك، وبعد غد تدفع ليرة أخرى، وثالثة ورابعة، ليدفع هذا الكهل من تلك الليرات ثمن فناجين قهوته وموائده وأسفاره، وليس شريكه المتضرر بأقل منه أو أضعف، ولعل لشريكه شريكا آخر، ولهذا أيضا شريك، وأنت تنقلهم كل يوم بين العاصمة في أقصى الجنوب، ومدينتك في أقصى الشمال، هل ترمي بنفسك وبهم وبالسيارة إلى الوادي عند الجسر! لعل والدك فعل هذا وهو يسمع حديث كهل كهذا الكهل، لو كان حدثني حديثه وأنا عند الجسر لكنك قذفت به، ولكن ماذا تفعل لو كان في السيارة طفل يحمله أبوه إلى العاصمة ليجري له عملية هناك في مشافيتها المجهزة بغير ما تجهز به المشافي في المدينة؟ وما ذنب آخر تتظنه زوجته كما تنتظرك زوجته، وهو عائد إلى العاصمة نفسها بعد أن رفع إلى مسؤول فيها شكوى ضد كهل كهذا الكهل .

حقا مازلت طفلا، وأنت عشت أكثر مما عاش أبي، ويبدو أنني لم أستطع أن أكون مثلك أستطيع أن أضع في جيبي شيئا من الأجرة التي دفعتها لي، ولن يعرف مالك السيارة، كم قبضت؟ وأستطيع أن أضع في جيبي غدا مبلغا آخر، وبعد غد وأدعي تصليح السيارة، ثم أقذف بها إلى الوادي، ولكن ماذا أجني بعد عشر سنوات، أو عشرين؟! لن أجني ثمن فنانين مثل التي تدعو ضيوفك إليها .

وماذا بعد؟! ضاع عمري سدى، وما فعلت شيئا، وحتى الآن ليس لدى شيء أملكه، البيت أذف أجرتة، ولولا زواجي من ابنة عمي لما استطعت الزواج، عمي يعرفني، ولم يطلب مني إلا القليل مما يطلب عادة من الشاب حين يريد الزواج، وهذه السيارة هي مصدر رزقي الوحيد، ولولا ثقة صاحبها لما عملت فيها يوما واحداً، والرجل يعرض عليك عملا لا بأس به، تعمل بنشاط، فتكسب ثقتة، ويضاعف أجرتك، وقد يجعلك شريكاً في مشروع، فهو كما يبدو صاحب مشاريع كثيرة، أنت بجهدك، وهو بماله، لن تصبح مثله، ولكن تغير وضعك على

توت، سيارة، وكلما سمعت صوت
سيارة في الخارج رددت الجملة نفسها».

وتتألق عيناك كعيني أمل، ويجول
فيهما الندى ناعسا كالنغم الدافئ،
اسمعه وحدي في المقصف بعد أن أعب
الجسر، فأراك في الأضواء المتلاثة في
المدن والقرى المتناثرة عند الأفق، في
الليل الساكن، في أحاديث الركاب،
وأنا أفرش الطريق بالنور، قادمًا من
أقصى الجنوب إليك، وإلى أمل،
ولعينيك وعينها سأظل أنقلهم، بيت
مدينتي والعاصمة، جيئة وذهابا،
وسأقدم لهم فناجين القهوة، في الذهاب
والإياب، قبل الجسر وبعده، مادمت
أعبر الجسر، وسأغيب عنك، لأرجع
إليك، وإلى أمل، فليسوا جميعا كذلك
الكهل.

لا تستطيع نسيانه عليك وعليه
اللعنة، ستظل تذكره، ولو مزقت
بطاقته، وستحدث عنه زوجته،
وستحدث عنه الركاب، وبعد غد،
قطقات مسبحته أصمت أذنك،
افسدت دمك وهي مازال تتردد، وأمل
تستيقظ، لتبكي وتصرخ، ولا شيء
يرضيها، لا مناغة أمها، ولا هدهدتها،

«تفضل، هذه اجرة توصيلي الى
المقهى».

«لا شكرا ياعم، لن آخذ شيئا».
«إذن لا تنس ما حدثتك عنه،
وعرضي مايزال قائما، ويمكنك الاتصال
بي حين تقرر، وهذه بطاقة باسمي،
ورقم هاتفي».
«شكرا، مع السلامة».

تستقر البطاقة في جيبك، حيث كان
في الامس هدية إلى أمل، وحيث لا
توجد اليوم هدية ولتنطلق الى البيت،
ولتسرع أكثر مما كنت تسرع من قبل،
قطقات المسبحة مازال تتردد في
أذنك، سوف تسمع الآن أمل صوت
سيارتك، كما سمعت أنت مرة صوت
سيارة أبيك، ولكنك ستحضر اليها، كما
لم يحضر ابوك، تحضر اليها، وفي جيبك
بطاقة.

«أهلا، الحمد لله على سلامتك».

«أين أمل».

«ناائمة».

«أيقظيها وأعدي لنا العشاء».

«قبل أن أوقظها يجب أن أخبرك».

«ماذا بها؟!».

«لا تقلقي، تعلمت كيف تنطق: بابا،

وصل بابا إليك ، هاتي اسمعيه ما تعلمته
اليوم، قولي: بابا، توت، سيارة، هاتي
أسمعيني صوتك، وغدا ستكبرين،
وسأخذك وأمك في رحلة معي في
السيارة، وسيكون معنا ركاب آخرون،
ولن يكون فيهم من يقطعك بحبات
مسيحته .

فالكهل ما يزال يقطعك بحبات مسيحته،
وهو في الملهى ، طق طق طق . . بل كأن
عشرات من الكهول أمثاله، يقطعك كل
واحد منهم بحبات مسيحته، في طرف
من أطراف المدينة، وفي العاصمة، وفي
الطريق، وفي القرى، وأنت تصرخين
وتبكين، ولكنك ستضحكين، هاقد

